This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Sammlung Göschen

Deutsche Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

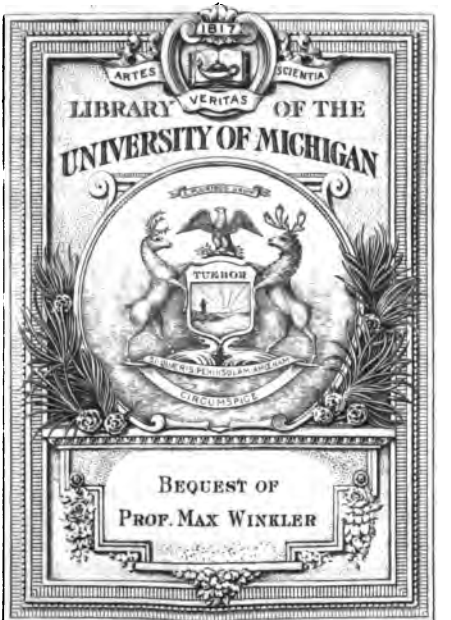
Carl Weitbrecht

II

Sammlung Göschen.

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen.

Jede Nummer in elegantem Leinwandband 80 Pf.



Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Akustik siehe: Physik, Theoret., I.

Algebra siehe: Arithmetik.

Alpen, Die, von Prof. Dr. Rob. Sieger. Mit vielen Abbildungen. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, von Dr. Franz Fuhse. Mit vielen Abbildungen. Nr. 124.

Altertumskunde, Griech., von Prof. Dr. Rich. Maisch und Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

Altertumskunde, Römische, von Dr. Leo Bloch. Mit 7 Vollbildern. Nr. 45.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker. Mit 63 Fig. Nr. 87.

— — **II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker. Mit 87 Fig. Nr. 88.

— **Niedere,** v. Dr. Bened. Sporer. Mit 6 Figuren. Nr. 53.

Anthropologie siehe: Menschliche Körper, Der.

Arithmetik und Algebra von Prof. Dr. H. Schubert. Nr. 47.

— — **Beispielsammlung** von Prof. Dr. H. Schubert. Nr. 48.

Astronomie. Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. v. Prof. Dr. W. Wislicenus. Mit 36 Abbild. u. einer Sternkarte. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. Mit 11 Abbildungen. Nr. 91.

Aufsatz-Entwürfe v. Prof. Dr. L. W. Straub. Nr. 17.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer. Mit 22 Abbildungen. Nr. 74.

Bewegungsspiele v. Prof. Dr. E. Kohlrausch. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Botanik siehe: Nutzpflanzen, — Pflanze, — Pflanzenbiologie, — Pflanzenreich.

Brant siehe: Sachs.

Buchführung. Lehrgang der einfachen und doppelten Buchhaltung von Oberlehrer Robert Stern. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Burgenkunde von Hofrat Dr. O. Piper. Mit 29 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi. Nr. 71.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein. Nr. 37.

— **Organische,** v. Dr. Jos. Klein. Nr. 38.

Cid, Der, siehe: Herder.

Dichtkunst siehe: Poetik.

Dietrichepen siehe: Kudrun.

Differentialrechnung siehe: Analysis, Höhere, I.

Elektrizität siehe: Physik, Theoretische, III.

Ethik von Prof. Dr. Th. Achelis. Nr. 90.

Fischart, Johann, siehe: Sachs.

Formelsammlung, Mathematische, und Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen und sphärischen Trigonometrie, mathemat. Geographie, analyt. Geometrie de Ebene und des Raumes, di Differential- und Integralrechnun von Prof. O. Th. Bürklen. M 18 Figuren. Nr. 51.

Forstwissenschaft von Prof Ad. Schwappach. Nr. 106.

Fremdwort, D., i. Deut von Dr. Rud. Kleinpaul.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geodäsie von Prof. Dr. C. Reinhertz. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Mathemat., zusammenhängend entwickelt und mit geordneten Denkübungen versehen von Kurt Geißler. Mit 14 Figuren. Nr. 92.

— **Physische,** v. Prof. Dr. Siegm. Günther. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

— siehe auch: Länderkunde.

Geologie von Dr. Eberh. Fraas. Mit 16 Abbild. und 4 Tafeln mit über 50 Figuren. Nr. 13.

Geometrie, Ebene, von Prof. G. Mahler. Mit 115 zweifarbigen Figuren. Nr. 41.

— **Analytische, der Ebene** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 57 Figuren. Nr. 65.

— **Analytische, d. Raumes** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— **Projektive,** von Dr. Karl Doehlemann. Mit 57 zum Teil zweifarbigen Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Deutsche, im Mittelalter von Dr. F. Kurze. Nr. 33.

— **Französische,** von Prof. Dr. R. Sternfeld. Nr. 85.

— **Griechische,** von Prof. Dr. H. Swoboda. Nr. 49.

— **des alten Morgenlandes** von Prof. Dr. Fr. Hommel. Mit 6 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

— **Oesterreichische, I:** Von der Urzeit bis 1526 von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr. 104.

— — **II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr. 105.

— **Römische,** v. Dr. Julius Koch. Nr 19.

— **Sächsische,** von Rektor Prof. Dr. E. Kaemmel. Nr. 100.

— **der Malerei** siehe: Malerei.

Geschichte der Musik siehe: Musik.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre siehe: Menschliche Körper, Der.

Götter- und Heldensage siehe: Mythologie.

Gottfried von Straßburg siehe: Hartmann von Aue.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache v. Dr Otto Lyon. Nr. 20.

— **Griechische, I:** Formenlehre von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 117.

— — **II:** Syntax von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 118.

— **Lateinische,** von Prof. Dr. W. Botsch. Nr 82.

— **Mittelhochdeutsche,** siehe: Nibelunge Nôt.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisch. Gesprächsbuch, — Lesebuch.

Graphischen Künste, Die, von Carl Kampmann. Mit 3 Beilagen und 40 Abbild. Nr. 75.

Harmonielehre von Musikdirekt. A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfr. von Straßburg. Auswahl aus den höf. Epos von Prof. Dr K. Marold. Nr. 22.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. O. L. Firiczek. Mit 3 Tafeln. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Herder, Der Cid. Herausgegeb. von Dr. E. Naumann. Nr. 36.

Hutten siehe: Sachs.

Integralrechnung siehe: Analysis, höhere, II.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite!

830.
W43

Sammlung Göschen

Deutsche Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Carl Weitbrecht

Zweiter Teil

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1901

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Wintsler Bequest
1-29-31

Inhalt des zweiten Teils.

	Seite
Vierter Abschnitt: Der poetische Realismus	5
Sein Wesen	5
Seine Hauptvertreter: Fr. Hebbel	10
O. Ludwig	21
H. Kurz	25
G. Freytag	29
Jeremias Gotthelf	36
Gottfried Keller	37
C. F. Meyer	50
W. Jordan	57
Verwandte Geister	63
Fünfter Abschnitt: Nationale Einigung und geistige Entartung	91
Vorzeichen der Entartung	91
Der Krieg und die Kriegspoesie	98
Der Ausbruch der Entartung	102
Anzengruber und andere Gesundgebliebene	113
Sechster Abschnitt: „Die Moderne"	122
Pessimismus und Socialismus	122
Die „Litteraturrevolution"	130
Der Naturalismus und seine ausländischen Muster	134
Nietzsche	143
Bemerkenswerte Einzelerscheinungen	147
Schluß	168

© 7-9-35

Vierter Abschnitt.

Der poetische Realismus.

Während sich in der Geibel'schen Richtung die Rückkehr von der Aufgeregtheit und Tendenz in der Litteratur zur ruhigen Pflege poetischer Formkunst vollzog, entfaltete sich auch der poetische Realismus zu besonders kräftigen und charakteristischen Leistungen. Etwas schlechtweg Neues war er ja keineswegs, irgendwie war er in aller bedeutenden Poesie dagewesen, schon am Anfang des Jahrhunderts hatte er sich bei Heinrich von Kleist und anderen in besonders deutlicher Weise gezeigt; jetzt aber gewann er mehr als früher einen bestimmenden Einfluß auf die Weiterentwickelung der deutschen Poesie. Auch der Name wurde ihm jetzt von einem seiner namhaftesten Vertreter, von Otto Ludwig geschöpft. Vorläufig gewannen und behielten freilich die Münchener die Vorherrschaft für die Zeit bis nach 1870; nur langsam und ungleich, zum Teil erst im letzten Viertel des Jahrhunderts, sind die Dichter zur Geltung gekommen, die man unter dem Namen der poetischen Realisten zusammenfassen kann und in der oder jener Zusammenstellung in diese Bezeichnung gefaßt hat: Hebbel und Ludwig, Hermann Kurz, Freytag, Keller und Wilhelm Jordan gehören, jeder in seiner Art, hieher, und

um Gottfried Keller stellen sich einerseits Jeremias Gotthelf, andererseits C. F. Meyer, obwohl jener ziemlich älter, dieser erst in den siebziger Jahren eigentlich in die Litteratur eingetreten ist. Außer Jordan hat keiner das Ende des Jahrhunderts erlebt; ihrer Geburt nach gehören die meisten dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts an, ihre jugendlichen Anfänge fielen noch in die Zeit zwischen den Revolutionen, aber vom herrschenden Geist dieser Zeit war ihre Poesie zwar anfangs nicht unberührt, doch nicht tiefer und auf die Dauer beeinflußt, und die Zeit ihres reifsten Schaffens war dieselbe, in der die Münchener obenan waren. Sie bildeten jedoch nicht eine Gruppe von einer gewissen Geschlossenheit oder gar äußeren Zusammengehörigkeit wie die Münchener, es waren vielmehr durchaus für sich selbst dastehende, man kann sogar sagen vereinsamte Dichterpersönlichkeiten, zum Teil kantige, knorrige oder gar eigensinnige Naturen. Jeder ging, unbekümmert um die anderen, unbekümmert gar um die Ansprüche irgend einer herrschenden Richtung lediglich den Weg, den ihm seine Individualität wies, einige rangen oft hart und schwer mit dieser eigenen Individualität und mit der ihnen gegenüberstehenden Welt, und die gemeinsamen Züge, die sie dennoch aufweisen, könnte man zufällig nennen, wenn nicht auch in solchen scheinbaren Zufällen eine geheime Notwendigkeit der Geistesgeschichte steckte, die in verschiedenen Individuen zu gleicher Zeit wirksam sein kann, ohne daß diese Individuen selbst bloße Produkte des Zeitgeistes wären. Eben das starke individuelle Naturell war es, was diese Dichter in andere Beziehung zu ihrer Zeit setzte als die Tendenzpoeten oder *die Münchener oder die Neuromantiker*; und das Gemein-

same, was sie zugleich aufs bestimmteste von der Geibelschen Richtung schied, war das: die Kunstform war ihnen nicht das Erste und Wichtigste, geschweige denn Selbstzweck, vielmehr der Gehalt war ihnen das Erste, wie er als erlebter Inhalt der eigenen bedeutenden Persönlichkeit nach Aeußerung drängte — gleichviel, wie dann diese Aeußerung formell ausfallen mochte. Sie vertrauten als Dichter ruhig darauf, daß dieser Gehalt innere Triebkraft genug haben werde, um sich irgend eine und zwar die einzig gemäße Form zu schaffen. Deswegen waren sie auch nicht unter allen Umständen auf formale Schönheit aus — sie suchten zunächst das Charakteristische und Lebenswahre und ließen es darauf ankommen, ob es möglich sei, ihm zugleich die formale Schönheit abzugewinnen. Dabei waren sie aber weit entfernt, Formstrenge und Formschönheit zu verachten oder gar den lächerlichen Schlachtruf zu erheben: „Wahrheit, *nicht* Schönheit!" — sie mühten sich vielmehr heiß um die Form, trachteten nach ihrer möglichsten Vollendung so ernst wie nur irgend ein Münchener, und wo sich irgendwie das Charakteristische und Wahre zum Schönen erhöhen ließ, waren sie mit ganzem Herzen dabei und dankten Gott dafür. Nur daß sie eben nicht in erster Linie darauf ausgingen, „das Schöne zu bilden" — so wenig sie andererseits die Vorliebe fürs Häßliche und Brutale teilten, durch welche sich der naturalistische Realismus am Ende des Jahrhunderts eine Zeit lang Göttern und Menschen verhaßt gemacht hat. Und ferner war auch ihr Verhältnis zum Stoff nicht ausschließlich von dem Gesichtspunkt bestimmt, daß der Stoff überhaupt künstlerischer Formung zugänglich sei, sondern auch davon, welche Beziehungen ein Stoff, und sei er im übrigen

noch so entlegen, zum Leben und Ringen der Gegenwart und Zukunft gewinnen kann, nicht zu flüchtigen Tagestendenzen freilich, aber zu den tieferen Lebensfragen der Nation. Dabei wurde die Wiedergabe der realen Wirklichkeit, so wichtig sie im einzelnen werden konnte, doch nicht Selbstzweck, so wenig als die äußere künstlerische Formung; beides blieb vielmehr als Mittel im Dienste dessen, was die poetische Persönlichkeit von ihrem Gehalt, von sich und der Welt zu offenbaren hatte.

Will man das alles „poetischen Realismus" nennen, so trifft der Name Realisten auf die in Frage stehenden Dichter ohne weiteres zu. Nur ist bei diesem vielmißbrauchten Ausdruck nicht zu vergessen, daß dieser Realismus genau so alt ist wie die Poesie selbst; einen großen Dichter, der von diesem Realismus gar nichts hätte, giebt's überhaupt nicht und hat es nie gegeben. Wenn man den Realismus als besondere Stilrichtung von einer ihm entgegengesetzten unterscheidet, die man dann als Idealismus oder Romantik oder Formalismus oder Klassicismus oder welchen Ismus immer bezeichnen mag — so ist damit nur gesagt, daß das Moment der Lebenswahrheit und des Charakteristischen bei einzelnen Dichtern oder poetischen Richtungen besonders stark betont sei, während es bei anderen gegenüber der formalen Schönheit, der Formkunst überhaupt, dem Stilisieren, der Anlehnung an bestimmte historisch vorhandene Formideale oder dergleichen mehr zurücktrete oder hievon gar geschädigt werde. Es war eine stark mit Unwissenheit durchsetzte Naivetät, die freilich nicht zum erstenmal in der Litteraturgeschichte da war, wenn die „Jüngstdeutschen" um die Mitte der achtziger Jahre den Realismus erst entdeckt zu haben glaubten,

wenn sie bei Franzosen, Russen und Skandinaviern suchten, was sie bei jenen deutschen Realisten näher und gesünder und poetischer hätten finden können, bei Jeremias Gotthelf, Otto Ludwig und Hermann Kurz sogar bis dicht an die Grenze des Naturalismus oder noch einen Schritt darüber. Darum unterschied sich aber auch der modernste Neurealismus von jenem älteren deutschen Realismus im Geist und in der Form und überdies noch dadurch, daß bei den Neuen die Theorie, die Schule, die Partei alles beherrschte, die Persönlichkeiten und Leistungen aber fast ausnahmslos recht dünn waren — während jene Alten ohne Parteidoktrin und Parteigelärm, jeder aus seiner eigenen Persönlichkeit heraus, das hatten und leisteten, was die Jungen so laut beanspruchten. Hätte man in den achtziger Jahren, statt auf die Münchener und Neuromantiker als auf die „Alten" so billig loszuziehen, jene anderen Alten etwas mehr gekannt und studiert, so hätte man sich manches Geschrei und manche Donquixoterie sparen können und einen allerdings notwendig gewordenen Weg mit weniger Umweglaufen gefunden. Wie weit an dieser Unkenntnis und absprechenden Oberflächlichkeit der Jungen die lange Vorherrschaft der Geibel'schen Richtung oder die litterarische Brunnenvergiftung der siebziger Jahre oder sonst noch dies und das die Schuld oder Mitschuld trug, gehört in ein anderes Kapitel; aber Thatsache ist, daß der poetische Realismus mit Beginn der fünfziger Jahre in der ausgesprochensten Weise da war, auf deutschem Boden selbst gewachsen, getragen von bedeutenden kraftvollen Dichterpersönlichkeiten und mit Leistungen, die einen wirklichen, nicht bloß verkündigten Höhepunkt der deutschen Poesie des Jahrhunderts bedeuteten.

Friedrich Hebbel ist zu gleicher Zeit mit Geibel in die Litteratur eingetreten und hatte sich nicht nur wie dieser gegen die herrschende Tendenzpoesie geltend zu machen und zu behaupten, sondern später auch gegen die Geibel'sche Richtung selbst — Paul Heyse ist ihm so wenig hold gewesen wie Gutzkow. Er war freilich auch nicht der Mann, sich mit Zeitrichtungen freundlich zu stellen oder ihnen Zugeständnisse zu machen: der 1813 in Wesselburen geborene Ditmarsche war eine Individualität von schroffster Selbständigkeit, und ein mehr als dürftiges Jugendleben, ein jahrzehntelanger Kampf mit der ganz gemeinen grauen Not hat ihn nur darum nicht frühzeitig gebrochen oder verflacht, weil die selbstbewußte Kraft seiner Dichternatur sich lieber bis zum Eigensinn verfestigte und selbst Schuld und herbe Selbstqual nicht scheute, als daß er durch Nachgeben und Sichschmiegen bequemes Brot und den flüchtigen Tageserfolg sich erkauft hätte. Der Dichter in ihm hat schließlich nicht nur sich selbst durchgesetzt, sondern auch den Menschen gerettet. Freilich gab das alles seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen auch etwas Schwerflüssiges, Herbes, oft Düsteres, ja zuweilen Gequältes — hie und da sogar einen bis ans Rohe und Brutale gehenden Zug von Rücksichtslosigkeit, so viel Weichheit und Feinfühligkeit auch in seiner Natur lag und sich mit der Zeit wieder siegreich durchrang. Hebbel war im Kern seines Wesens von einer unerbittlichen Wahrhaftigkeit, besaß als Mensch und namentlich als Dichter ein Maß von Selbstkritik und gewissenhafter Selbstzucht, das nur ganz starken Naturen eigen ist, freilich auch der kochenden Leidenschaftlichkeit seines Wesens *als Gegengewicht doppelt* vonnöten war. Andererseits

verband ſich mit jener Wahrhaftigkeit ein Hang, alles aufs Aeußerſte zu ſtellen, vom Letzten noch nach dem Allerletzten zu bohren, überall Probleme zu ſehen und ſie bis dahin zu verfolgen, wo ſie in Gefahr ſind, ins Unwahre und Abſurde umzukippen; und ſein ſelbſtändiges kritiſches Denken ſtellte ſich bisweilen als erkältende und ſpröd machende Reflexion dem heißen Guß der ſchaffenden Phantaſie in den Weg. Aber es war zu viel geſagt, wenn Grillparzer urteilte, von den beiden Aufgaben des Dichters ſei Hebbel „der denkenden Aufgabe vollſtändig gewachſen, der künſtleriſchen aber gar nicht", oder, der Gedanke mache ſich bei ihm „nicht im Eindrucke geltend, ſondern in der Reflexion". Das trifft ſtellenweiſe zu und bezeichnet eine ſchwache Seite an dem Dichter Hebbel, aber es gilt in dieſer Allgemeinheit ſo wenig wie manches harte Urteil, das Hebbel ſelbſt über andere Dichter gefällt und womit er ſich nicht eben Freunde gemacht hat. Im ganzen verband ſich in Hebbel der Denker doch eng mit dem Künſtler, ſein äſthetiſches und kritiſches Denken kam eben aus den Beſonderheiten ſeiner eigenen poetiſchen Individualität und bezog aus ihr auch ſeine Einſeitigkeiten und Schroffheiten; ſeine Phantaſie beſaß doch, wenngleich nicht immer, Kraft genug, den Gedanken in Anſchauung, in Bild und Geſtalt zu verwandeln, alſo im „Eindruck" zu wirken — nur daß manchmal die Reflexion das Stimmungselement ausſchaltete, welches den Gedanken ſicher und ſacht, ohne Zwang und Sprung in die Anſchauung hinüberleitet. Und gerade der Denker in Hebbel war es doch wieder, der ſeiner Poeſie immer neuen wuchtigen, wenn auch manchmal allzu ſchwer *wuchtenden* Gehalt zuführte und ihn als Künſtler *über die bloße* Formkunſt hinaushob — der Denker und

der männlich geartete Willensmensch, der das Leben nicht nur ästhetisch beschaulich betrachtete, sondern bis in seine herbsten Konflikte und unheimlichsten Tiefen hinein innerlich durchlebte und ausfocht. — Um ein solches Bild von Hebbel zu bekommen, braucht man nicht einmal seine neuerdings vielbesprochenen Tagebücher und Briefe — schon seine poetischen Werke und etwa noch seine ästhetisch-kritischen Abhandlungen geben dieses Bild für den Sehenden deutlich genug. Und daß ein so gearteter Dichter vor allem und in ganz anderer Weise als sämtliche Münchener zum Dramatiker berufen war, muß gleichfalls jedem einleuchten, der wirklich weiß, was das Drama ist. Mit Hebbel trat denn auch nach Schiller, Kleist und Grillparzer zum erstenmal wieder ein Dramatiker und Tragiker in die deutsche Litteratur ein, der es nicht nur so nebenher war oder zu sein vermeinte, sondern es von Natur und wesentlich war. Die Zeit hatte allerdings zunächst wenig Sinn für ein Drama von der Art des Hebbel'schen, und die gleich zum äußersten eilende Schroffheit seiner dramatischen und tragischen Probleme, ihre oft auf eine zerbrechliche Spitze gestellte eigensinnige Konsequenzmacherei verlegt auch heute noch und wohl auch für die Zukunft dem Durchschnittsgebildeten den Weg zum Genuß der eigentümlichen Kraft und Tiefe in den meisten dieser Dramen und vollends zum Gefühl für die seelische Weichheit und herbe Süße, für die strenge Keuschheit des Empfindens, die sich in mehr als einem der Hebbel'schen Dramen neben der harten Tragik und schneidenden Leidenschaft offenbart. Für weichliche Kulturperioden oder Bildungsschichten, wenn sie sich auch durch brutale Kraft*meierei aufzusteifen* suchen, wird der Dramatiker Hebbel

immer unzugänglich bleiben, zumal da sich in ihnen überhaupt kein Sinn fürs Tragische findet; aber auch einem männlichen Sinn macht Hebbel das Mitgehen nicht immer leicht, und ihn für die Zukunft auf den „Stuhl, den Schiller leer gelassen", setzen zu wollen, heißt ihm doch eine Größe und Weite der Gesamtpersönlichkeit zuschreiben, die er bei aller Bedeutung nicht hatte und nicht hat. Trotzdem stellt das Hebbel'sche Drama für den Zeitraum seit Goethes Tod den Höhepunkt dramatischer Leistungen dar und kann mit seinem echten poetischen Realismus auch für die Zukunft noch ganz andere Bedeutung gewinnen als das naturalistische Drama der achtziger und neunziger Jahre. — So verschieden der dramatische Stil Hebbels von dem Schillers ist, so andersgeartet seine Problemstellungen und die Mittel sind, durch die er den Problemen beizukommen sucht: so hat doch sein ethisches und tragisches Pathos eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem Schillers, und seine diesem Pathos entsprungene dramatisch-tragische Theorie stimmt trotz der völlig verschiedenen Ausdrucksweise auffallend mit der Schiller'schen überein. Wie Schiller ist er als Dramatiker vorzugsweise Tragiker und faßt das Tragische in seiner ganzen Unerbittlichkeit und Schärfe, die kein Umbiegen des einmal gegebenen tragischen Konfliktes in Rührung und äußerliche Versöhnung gestattet. Die tragische Versöhnung liegt ihm nur darin, daß eine immanente sittliche Weltordnung in ihrer Notwendigkeit sich wiederherstellt, nachdem der individuelle Lebenswille mit seinen Freiheitsäußerungen einen verhängnisvollen Bruch in das Leben gebracht hat. Auf dem ewigen und unausweichlichen *Widerspiel* zwischen Freiheit und Notwendigkeit, *zwischen* Lebenwollen und Leidenmüssen, zwischen sitt-

licher Forderung und gegebenem Weltzustand steht auch bei Hebbel die Tragödie wie bei Schiller und übrigens bei jedem echten Tragiker. Nur daß Hebbel mehr als Schiller die „Gebrochenheit" des Lebens als Voraussetzung jener „Selbstkorrektur der Welt" betont, beflissener und ausdrücklicher auf die „Probleme" deutet, die dann entstehen, wenn der Weltzustand den erhöhten sittlichen Forderungen nicht mehr entspricht, daß er es ausdrücklich ablehnt, „die Gesundheit in der Krankheit" zu zeigen, vielmehr nur den „Uebergang zur Gesundheit" für tragisch-dramatisch erweisbar hält. Hebbel ist eben insofern moderner, als er der Gesundheit gegenüber der Krankheit, der Ganzheit des Lebens gegenüber seiner Gebrochenheit, der inneren Einheit von Freiheit und Notwendigkeit nicht so selbstherrlich sicher ist wie Schiller; darum mißt er der Stellung des Problems oft mehr Wert bei als seiner Lösung, weicht in der Erörterung des Problems auch dem Verletzenden und Brutalen nicht aus, in seiner Zuspitzung nicht dem Abnormen, und er braucht mehr Reflexion und psychologische Zergliederung des Einzelnen zur Bezwingung des Problems als Schiller, der den größeren und unmittelbareren Blick in die Totalität des Daseins hat. Aber nichtsdestoweniger steht auch Hebbel wie Schiller, wie übrigens auch Kleist und Grillparzer, in jenem großangelegten ethischen Verhältnis zu seinem dramatischen Gegenstand, das den machtvollen Dramatiker vom bloßen Dramenschreiber oder gar Theatraliker unterscheidet, und er durfte mit Recht das dramatische Schaffen als Mitarbeit an einer „weltgeschichtlichen Aufgabe" betrachten und hierin den wahren Sinn eines „historischen" Dramas *suchen. — Gleich in seinem* Erstlingswerk, das im Jahr

1840 die Welt wenigstens auf ihn aufmerksam machte, in der „Judith", offenbarten sich die Stärke und die Mängel dieses Dramatikers. Wie die jungfräuliche Witwe von Bethulia sich als Weib zur Retterin ihres Volkes vor Holofernes berufen glaubt, aber mitten im Rettungswerk an der männlichen Kraft des Gegners sich bricht und das Schicksal des Weibes erlebt, so daß sie sich als Lohn von ihrem Volke den Tod erbitten muß, um einer höheren sittlichen Notwendigkeit die Ehre zu geben — das ist, zwar noch nicht mit völliger Beherrschung der dramatischen Mittel aber doch schon mit sicherer Führung der Handlung und der Charaktere und mit einer tragischen Ueberzeugungskraft gestaltet, die erkennen läßt, mit wem man's zu thun hat. Und die Charakterisierung der Massen, des Volkes von Bethulien mit seiner Mischung von Jehovatreue und Jehovaangst, seinem Fanatismus und seiner Feigheit, seiner Prophetie und seinem clamor Judaeus, zeigt dramatisches Feldherrntalent. Aber das Zuwidere, das im Stoffe liegt, ist zu Ehren des Problems nicht nur nicht gemildert, sondern mit aller psychologischen Bohrkunst heraufgetrieben und überdies noch durch eine bis zur Geschmacklosigkeit originelle Reflexion erbreitert; und der fürchterliche Bramarbas Holofernes mit seiner tierischen Gottähnlichkeit ist zwar ein Vorläufer des modernen „Uebermenschen", bleibt aber im Anlauf zu jenem tragischen Humor stecken, mit dem ihn die überlegene Heiterkeit eines Schiller ohne Zweifel ausgerüstet hätte. Immerhin: die „Judith" war ein Erstlingswerk, das die Klauen des Löwen zeigte, wenn es auch nicht der Löwe der „Räuber" war. *1843 folgte* die „Genoveva": die unzulängliche sittliche Begründung einer bestehenden Einrichtung, in diesem

Falle der Ehe, ist hier der deutlich erkennbare Boden, auf dem das tragische Problem wächst, das starre Festhalten an einer bloß formal gegebenen Pflicht gegenüber der andrängenden Leidenschaft Golos wird zum tragischen Verhängnis für Genoveva. Das Drama hat sehr viel, im Verhältnis zu der harten Problemstellung fast zu viel allgemein poetische Schönheit, und zu der realistischen Seelenseecierkunst, mit der namentlich Golos Charakter entwickelt wird, steht allerlei romantisches, teilweise sogar tendenziöses Beiwerk in eigentümlichem Kontrast. Wenn Hebbel sich verleiten ließ, in einem Nachspiel eine äußerliche Versöhnung nach Art der Legende zu bringen, so sieht das wie ein Eingeständnis aus, daß der Stoff eigentlich doch nicht recht für die Tragödie passe. Eine Art Seitenstück zur „Genoveva" gab Hebbel später, 1850, in „Herodes und Mariamne". Dasselbe Problem ist hier von einer anderen Seite gefaßt und in größerem Stile ausgeführt. Der Egoismus der ehelichen Liebe, der in dem Sigfried der „Genoveva" durch seine Aeußerlichkeit einen Anflug von unfreiwilliger Komik bekommt, ist in Herodes stark vertieft und verinnerlicht und überdies vor einen weiten weltgeschichtlichen Horizont gestellt; der kleine jüdische Tyrann, dessen Machtwille an der Weltmacht Rom und dem von ferne aufdämmernden Christentum zergeht, bekommt doch einen Zug von tragischer Größe, und das tragische Leiden einer starken Liebe, der aber das Vertrauen fehlt und fehlen muß, ist in ihm und noch mehr in Mariamne mit einer herben Gefühlsinnigkeit dargestellt, über der man gern einiges Nüchterne und Allzureflektierte vergißt. In „Herodes und Mariamne" kündigte sich schon die ethische Reife der späteren Dramen

Hebbels an; diese fehlte noch in der 1844 erschienenen „Maria Magdalene", obwohl dieses „bürgerliche Trauerspiel", rein dramaturgisch betrachtet, schon den reifen Meister zeigt. Es ist kein Zufall, daß Hebbel gerade in dem (stilistisch unglaublich schwerfälligen) Vorwort zu diesem Drama seine dramaturgische Theorie am bestimmtesten, aber auch einseitigsten entwickelt hat. „Maria Magdalene" ist als Drama ein unbedingt geschlossenes und stichhaltiges Kunstwerk und auch als bürgerliche Tragödie unanfechtbar, sobald man die Voraussetzungen ihrer Tragik zugiebt. Das Problem von der starren bürgerlichen Familienehre, die gleich zum Aeußersten schreitet, einen Fehltritt nicht verzeihen kann und deswegen ein zeitiges Geständnis, eine Sühne unmöglich macht — ist mit unerbittlicher dramatischer Logik und meisterlicher Führung der Charaktere entwickelt. Aber der schon 1847 von Fr. Vischer gegen den Meister Anton erhobene Vorwurf des unnützen Theetrinkens besteht insofern zu Recht, als die ganze Tischlerfamilie in eine Sphäre sittlicher Reflexion gehoben ist, die denn doch zu einer anderen sittlichen Beurteilung der Verhältnisse führen müßte; und was man auch vorgebracht hat, um die Motivierung von Klaras Fehltritt zu rechtfertigen — hier liegt doch eine jener gequälten Willkürlichkeiten Hebbels vor, mit denen er zuweilen sein Messer so lange eigensinnig schärft, bis es schartig wird. In der That: „darüber kann kein Mann weg" — auch kritisch nicht; für diese Motivierung besteht keine dramatische oder tragische Notwendigkeit, Hebbel hätte eine andere und überzeugendere finden können, wenn er sich nicht mit einem gewissen unreifen Trotz gegen das *Näherliegende* gerade auf diese versteift hätte. Und so-

lange man über diese in den Voraussetzungen der Tragödie liegenden Bedenken nicht weg kann, bleibt doch der Gesamteindruck mehr niederdrückend als tragisch. Zum vollendeten „bürgerlichen Trauerspiel" blieb auch „Maria Magdalene" nur ein Versuch, der zwar die modernsten Versuche dieser Art immer noch weit überragt, aber doch hinter Schillers „Kabale und Liebe" noch um ein Merkliches zurückbleibt — auch was den Horizont angeht. Jenen Trotz gegen das Näherliegende hat Hebbel später, wohl auch unter dem Einfluß glücklicherer Lebensverhältnisse, überwunden, ohne deswegen ins Flache zu geraten. Seine „Agnes Bernauer", die anfangs der fünfziger Jahre vollendet wurde, bewies eine schöne Reife poetischer Sachlichkeit, die dem gegebenen Stoff keine Gewalt anthut und ihn doch in die Tiefe auszuschöpfen versteht; auch die Sucht nach dem Problem hat sich jetzt beruhigt, ohne daß das ethische Verhältnis des Dichters zum Stoff in äußerlicher Geschichtsdramatik verholzt wäre. Die Unerbittlichkeit des tragischen Konfliktes hat nicht nachgelassen, aber in der Gestalt des Herzogs Ernst wächst aus der Härte, mit der die Forderungen des Staates und des Herzens sich gegenüberstehen, die menschliche Milde und die mannhafte ethische Versöhnung in der Anerkennung der Lebenspflicht aufs schönste und kraftvollste heraus; und was Hebbel an verschwiegener, wortkarger Stärke und Innigkeit des echten Gefühls darzustellen vermag, das offenbart sich an Albrecht und Agnes aufs erfreulichste. Wieder etwas mehr vom Problem schaute 1856 aus „Gyges und sein Ring", auch will dem flüchtigen Blick manches in dem Drama wieder etwas peinigend scheinen. Aber wenn Vischer *dem Dichter der „Maria* Magdalene" und schon der

„Judith" den „Mangel an Sittenverständnis" zum Vorwurf machen konnte, so zeigte sich der Dichter des „Gyges" auch in diesem Stück gereift, indem er nun geradezu eine Tragödie der Sitte brachte, aber nicht mehr in der eng „bürgerlichen" Beschränkung des Problems der „Maria Magdalene", sondern mit der Weite eines kulturgeschichtlichen Horizontes und allgemein symbolischer Vertiefung. Und daß Hebbel, wenn es ihm der poetische Gehalt zu fordern oder zu geben schien, auch an formaler Schönheitswirkung hinter keinem Münchener zurückzustehen brauchte, das zeigt „Gyges" noch reifer als „Genoveva" — in dieser Beziehung ist der „Gyges" seinen „Nibelungen" ebenbürtig. Diese erschienen im Jahr 1862, aber schon viele Jahre vorher hatte die deutsche Nationalsage von Hebbels Phantasie Besitz genommen, in einer scharfen aber treffenden Kritik der Geibel'schen „Brunhild" hatte er zu den dramatischen Möglichkeiten des Stoffes Stellung genommen, und sein eigenes Werk ist unter den vielen Dramen des 19. Jahrhunderts, welche sich an den gewaltigen Stoff gewagt haben, noch immer das einzige, das in seiner besonderen Art der inneren Größe des Stoffes sich gewachsen zeigt, wenngleich auch Hebbel einiger Schwierigkeiten nicht ganz Herr geworden ist, die nun einmal im Stoffe liegen. Zum Teil hängt dies damit zusammen, daß er sich mit vollem Bewußtsein eng an die Gestalt der Sage hielt, die im mittelalterlichen Nibelungenlied vorliegt; denn darauf, daß in dieser Gestalt der Mythus zwar noch in die historische Sage hereinragt, aber gerade in besonders wichtigen Beziehungen, namentlich *in Beziehung* auf das ursprüngliche Verhältnis zwischen *Sigfried und Brunhild*, schon nicht mehr verstanden wird,

beruhen hauptsächlich jene Schwierigkeiten. Sieht man aber davon ab, so zeigt sich die kerndeutsche Art, die in Hebbels Natur steckte, gerade in der wahlverwandten Kraft, mit der er die Nibelungengestalten zu fassen wußte, und die Schroffheiten und Herbheiten seiner Persönlichkeit erscheinen nur als Förderungen für das richtige Verhältnis zu dem schroffen und herben Gegenstand; seine speciell dramatische Kraft tritt in der künstlerischen Bewältigung des riesigen Stoffes noch einmal glänzend zu Tage, und was der Dichter im Dramatiker vermochte, das erkennt man besonders deutlich an der großgeschauten symbolischen Vertiefung, die er dem Gegensatz zwischen Sigfried und Hagen giebt. Ob dagegen der ans Asketische streifende christliche Zug, den Hebbel seinem Dietrich von Bern leiht, ein Segen ist oder das Gegenteil, darüber mag man zum mindesten streiten; jedenfalls kommt dadurch etwas Schillerndes in die Dietrichsgestalt und deutsch wird man diesen Zug keinenfalls nennen dürfen. — Mit der Nibelungentrilogie schloß Hebbels dramatisches Schaffen würdig und kraftvoll; der Schillerpreis, der ihm für dies Werk zu teil wurde, traf ihn im Jahr 1863 auf dem Krankenlager, und bald darauf endete der erst Fünfzigjährige sein Leben in Wien, wo er nach den trüben Irrfahrten seiner Jugend festen Boden und auch für sein äußeres Leben den langvermißten Sonnenschein gefunden hatte. Seine übrigen dramatischen Arbeiten außer den genannten haben weniger zu besagen: teils sind sie unvollendet geblieben, teils weisen sie die eigentümlichen Mängel und Schranken, Einseitigkeiten und Grillen seines Wesens besonders deutlich auf; und die Lustspiele darunter gehören nur in die Reihe so *vieler beachtenswerter, aber* vergeblicher Bemühungen, einen

sachgemäßen Stil für die deutsche Komödie zu finden. — Unter den epischen Arbeiten Hebbels ist „Mutter und Kind" ein Idyll, das man nach Goethes und Mörikes Idyllen nennen darf; seine Novellen und Erzählungen weisen neben manchen Wunderlichkeiten und einem oft krausen Humor doch Züge auf, die an Seldwyla erinnern. Seine Lyrik hat Hebbel selbst für seine bedeutendste poetische Leistung gehalten, und heute erheben sich Stimmen, welche ihn schlechtweg unter die ersten deutschen Lyriker einreihen wollen. Schwerlich mit Recht: gerade in seiner Lyrik kommt das Reflektierte in Hebbels Natur oft am unrichtigsten Orte heraus, nicht selten redet er viel zu viel von der Sache, statt die Sache selbst sprechen zu lassen, wird langatmig und undurchsichtig. Trotzdem ist kein Zweifel, daß sich unter seinen lyrischen Dichtungen eine Anzahl Stücke finden, die zu unserem besten lyrischen Besitz gehören, Größe und Tiefe, zuweilen auch eine wunderbare ahnungsvolle Weiche haben, Gedichte, in denen der Lyriker Hebbel nicht hinter dem Dramatiker zurückbleibt. Jedenfalls geht er mit diesen bedeutend über den glatten Durchschnitt der Münchener und überhaupt der modernen Lyrik hinaus, und sie nebst seinen klassischen Epigrammen vollenden das Bild eines Dichters, der seine Zeit überragt wie wenige.

Man hat sich neuerdings gewöhnt, in Einem Atem mit Hebbel Otto Ludwig zu nennen, der im selben Jahre mit Hebbel geboren und zwei Jahre nach ihm gestorben ist. Allerdings hatte Ludwig, obwohl beide Dichter durchaus unabhängig voneinander ihre Wege gingen, einige *wichtige Züge mit* Hebbel gemein: die starke dramatische *Begabung, die* realistisch gerichtete Phantasie und den Hang

zur Denkarbeit und Selbstkritik. Aber im tieferen persönlichen Wesen bestand doch ein namhafter Unterschied zwischen den beiden, und als Dramatiker hat sich Otto Ludwig doch nicht in der Weise ausgewachsen wie Hebbel. Ludwigs dramatische Kraft war doch merkwürdig unterbunden, teils durch frühzeitige und lebenslange Kränklichkeit, teils ohne Zweifel auch durch ein Zuviel an musikalischem Talent und Interesse, teils namentlich durch den viel unglücklicher als bei Hebbel entwickelten Hang zur Reflexion. Wo der robuste Niedersachse Hebbel entschlossene Selbstkritik übte und doch wieder tapfer drauflosschuf, da verfiel der umständliche Thüringer Ludwig in ein zauderndes Grübeln über eigene und fremde dramatische Begabung, das bis zum Wägeln und Nergeln ging; Hebbels Reflexion hatte, auch wo sie sich zu breit machte, doch etwas Mannhaftes, eine klare Bestimmtheit, während man bei Ludwig etwas vom nervösen Musikmenschen herauszuspüren glaubt, der doch im Grund nicht sicher weiß, was er will. Der dramatische Willensmensch in Hebbel hat ihm seine ganze Existenz durchgefochten, sein tragisches Pathos hat ihn mit all seinem Realismus auf Schillerischen Bahnen zur Höhe geführt — Otto Ludwig hat mit zweifelnder Bemühung zwei runde dramatische Kunstwerke zur Höhe hinaufgetrieben, ist aber schließlich in endlosen Shakaspeare-studien stecken geblieben und hat mit ihnen das heute noch nicht verstummte Gerede von Schillers dramatischer Minderwertigkeit eingeläutet. Dagegen hat Otto Ludwig schon um die Mitte der fünfziger Jahre mit einigen Prosaerzählungen den Erzählerstil vorweggenommen, den man dreißig Jahre später sich vom Ausland glaubte verschreiben zu müssen. *Als Lyriker* bedeutet er nicht viel. — Jene

beiden Dramen waren „Der Erbförster" und „Die Makkabäer" — jenes gewissermaßen ein Seitenstück zu Hebbels „Maria Magdalene", dieses mit Hebbels historischen Dramen zusammenstellbar. Ein Jugendwerk „Das Fräulein von Scuderi" ist daneben wenigstens durch starken poetischen Gehalt und auffallende Charakterisierungskunst bemerkenswert. Mit dem „Erbförster" steht es ähnlich wie mit Hebbels bürgerlicher Tragödie: giebt man die Voraussetzungen des tragischen Konfliktes einmal zu, so ist alles in schönster Ordnung; kann man sie nicht annehmen, so bleibt immer noch ein festgefügtes Drama mit folgerichtig gearbeiteten Charakteren und mit Situationen von starker poetischer Wirkung, aber der Eindruck des Tragischen sinkt in den des Bedrückenden herunter. Zu jenen Voraussetzungen aber gehören weniger die vielen Mißverständnisse zusamt dem vielbeschrieenen gelben Gewehrriemen, als vielmehr die Unfähigkeit des Försters Ulrich, den Unterschied zwischen den Rechtsverhältnissen eines Privatförsters und eines Staatsförsters zu begreifen, und überhaupt die Blindheit gegen das Thatsächliche und Nächstliegende, die wie ein Fatum über der ganzen dramatischen Handlung liegt. Die „Makkabäer" werden durch ihren Massenkämpfe umfassenden Stoff dramatisch etwas zu sehr ins Breite gezogen und leiden an dem weiteren Uebelstand, daß der zweite Akt einen theatralischen Höhepunkt emportreibt, über den der eigentlich dramatische Höhepunkt im dritten an Wirkung nicht hinaufkommt, so daß für die beiden letzten Akte mit ihren Schönheiten und dramatischen Wirkungen das halbverlorene Interesse erst wieder erobert werden muß. Aber in den Charakteren und dramatisch gespannten Situationen offenbart dieses im

Jahr 1852, zwei Jahre nach der ersten Aufführung des „Erbförsters" vollendete Werk eine dramatische Gestaltungskraft, die durch tapferes Wollen an Stelle theoretischen Grübelns vollends zur großen dramatischen Verdichtungskraft hätte gesteigert werden können. Und an poetischer Fülle, an nicht bloß formaler Schönheit steht dieses Drama keinem Hebbel'schen nach, übertrifft sogar manches. Leider kam nun, trotz mancher weiteren Pläne, Ludwigs dramatische Produktion ins Stocken, wohl nicht außer Zusammenhang auch damit, daß nun der Erzähler bei ihm in den Vordergrund trat, dem die Litteratur außer einigen kleineren Sachen „Die Heiterethei" und „Zwischen Himmel und Erde" verdankt, beide zuerst in jenem Jahr 1855 veröffentlicht, in dem unter anderem auch der „Sonnenwirt" von Hermann Kurz, Gustav Freytags „Soll und Haben" und Scheffels „Ekkehard" erschienen. Da war die moderne realistische Erzählung mit all ihren Vorzügen und Schwächen, sogar mit ihren naturalistischen Uebertreibungen! Einen im Grund einfachen psychologischen Vorgang mit verhältnismäßig wenig äußerem Geschehen entwickelt Otto Ludwig mit einem bis in alle Einzelheiten eindringenden Spürsinn, einer bohrenden und grabenden psychologischen Zergliederung — aus Zuständen des äußeren und inneren Lebens, die eben dem entsprechen, was man später französisch das „Milieu" glaubte taufen zu müssen; er verfolgt es bis in die letzten Einzelheiten auch der äußeren Verhältnisse, sucht auch diese mit der pünktlichsten Wirklichkeitstreue darzustellen und verirrt sich sogar in ein naturalistisches Schildern und Beschreiben, das die thatsächlichen Vorgänge in der Seele des Lesers *verkennt, die Selbstthätigkeit* der aufnehmenden Phantasie

lähmt und die wissenschaftliche Methode an die Stelle der künstlerischen setzt. Was hätten die späteren Zolajünger in Deutschland mehr verlangen können, wenn sie Otto Ludwig gekannt hätten! Und doch, sowie er wirklich erzählt, sind auch die realistischen Einzelheiten aufs trefflichste in den Gang der Handlung und Bewegung eingeordnet, die Naturbilder namentlich völlig von Seelenstimmung durchdrungen; und die Verirrungen der realistischen Darstellungsweise beherrschen doch nicht den Gesamteindruck, der poetische Zweck wird schließlich doch immer wieder Herr über den Realismus der Darstellungsmittel. Und Eines fehlt bei dem Erzähler Otto Ludwig, was der spätere naturalistische Realismus im Grund allein Neues zu diesem älteren Realismus hinzugebracht hat: der Geruch des social und sittlich Faulen und Muffigen, des Ueberreifen und Entartenden oder des erotisch Anstößigen und Brutalen. In diesem Stück war Otto Ludwig innerlich gesund wie alle jene poetischen Realisten seiner Zeit.

Während Hebbel und Ludwig doch mit der Zeit zur gebührenden Geltung gekommen, zeitweilig sogar dem Geschick des Ueberschätztwerdens verfallen sind, ist dem mit ihnen gleichalterigen Schwaben Hermann Kurz noch immer sein Recht nicht geworden. Und doch gehörte er, wenigstens für die erzählende Dichtung, ohne weiteres mit Otto Ludwig zusammen, sein „Sonnenwirt" hätte den Jüngstdeutschen füglich dasselbe bedeuten können, was sie in Dostojewskys „Raskolnikoff" glaubten suchen zu müssen. Widriges Lebensgeschick, das Hermann Kurz nicht zur *vollen Entfaltung* all seiner poetischen Kräfte kommen *ließ, hing zum* Teil mit seiner Beteiligung an den politi

ſchen Bewegungen der vierziger Jahre zuſammen; doch hat er, einer der beſten und ſelbſtloſeſten Patrioten aus jener Zeit, ſein poetiſches Talent nicht in den Dienſt der Tageskämpfe geſtellt, vielmehr für rein poetiſche Aufgaben geſpart. Daß ihm die Muſe, wie Mörike von ihm ſagte, „Lippen und Stirn und beide die glänzenden Augen mit unſpröbem Kuſſe berührt" hatte, zeigt ſchon manches Stück ſeiner Lyrik, die ganz eigenen Tones iſt; dennoch war ſeine lyriſche Begabung, die ſich in kräftiger Weiſe auf ſeine Tochter Iſolde Kurz vererbt hat, nicht ebenſo ſtark wie ſeine epiſche. Er beherrſchte die mannigfaltigſten Formen der Erzählung, den Roman wie die Novelle, das Märchen wie die treuherzige Chronik, die Dorfgeſchichte wie die kulturhiſtoriſche Erzählung; er ſchrieb den trefflichſten Proſaſtil und handhabte den Vers zwar nicht ſo glänzend wie Wilhelm Hertz, aber doch ſo ſicher, daß er es wagen durfte, Gottfrieds „Triſtan" nicht nur ins Neuhochdeutſche zu übertragen ſondern fertig zu dichten; er fand in dieſen erzählenden Werken für die Tragik des Menſchengeſchickes ſo gut den Ton wie für den ausgelaſſenſten humortollen Schwank, und ſelten hat einer in ſo ſtilvoller Weiſe ſeine Jugendeindrücke erzählend verarbeitet wie Kurz. Im übrigen wurzelte ſeine ganze Poeſie ſo feſt und ſicher im ſchwäbiſchen Heimatboden wie Otto Ludwigs Erzählungskunſt im thüringiſchen, Gottfried Kellers Poeſie im Schweizerboden; von ſeinem älteren Freund Mörike aber unterſchied er ſich einerſeits durch die geringere Mächtigkeit ſeiner lyriſchen Begabung, andererſeits durch die bis an die Grenze des Naturalismus gehende realiſtiſche Richtung ſeiner poetiſchen Phantaſie. — *Von ſeinen beiden* großen Romanen iſt der erſte,

„Schillers Heimatjahre", schon 1838 im „Morgenblatt" und dann 1843 im Buchhandel erschienen. Es ist kein litteraturgeschichtlicher, vielmehr ein kulturgeschichtlicher Roman, und wenn man Wilhelm Riehl den Begründer der kulturgeschichtlichen Novelle nennt, so könnte man Hermann Kurz dieselbe Stelle für den kulturgeschichtlichen Roman anweisen. Der Held des Romans ist nicht Schiller, der wie der Herzog Karl in den Hintergrund tritt, vielmehr ein Kandidat der Theologie Heinrich Roller, der mit Schiller nur in flüchtiger Berührung stand; nach ihm war der Roman auch ursprünglich betitelt und an der Hand seiner Erlebnisse entrollt sich ein fein und kräftig, mit sicheren Strichen entworfenes Kulturbild aus Schillers Jugendzeit, ganz im Stil realistischer Lebensdarstellung und nur leicht von einem romantischen Zuge gestreift. Diese Zigeunerromantik hat man dem Roman schon zum Vorwurf gemacht, aber mit wenig Recht: sie steht auf viel realerem Boden als das Zigeunerwesen in Mörikes „Maler Nolten", denn Banden wie die des Hannikel waren zur Zeit, da Schillers „Räuber" entstanden, ein sehr reales Ding, und wenn Cotta wegen der Abenteuer des adeligen Fräuleins Laura den Roman nicht zu verlegen wagte, so hatte das gleichfalls seinen sehr realen Hintergrund. Etwas jugendliche Romantik hängt immerhin dran, aber sie verbindet ihr Dämmerlicht mit der auf genauer Kenntnis des Thatsächlichen ruhenden Wirklichkeitsdarstellung so glücklich zu einer wahrhaft poetischen Wirkung, daß man „Schillers Heimatjahre" ruhig unter die verhältnismäßig kleine Zahl unserer wirklich wertvollen Romane einreihen darf. Und ein besonderer Vorzug ist noch, daß Kurz das Schildern und Beschreiben vermied, von

dem auch Otto Ludwig sich nicht ganz freihielt. Völlig gereift und dabei ganz und gar realistisch geworden war des Dichters Erzählerkunst in dem 1855 erschienenen „Sonnenwirt". Diese „schwäbische Dorfgeschichte aus dem vorigen Jahrhundert" griff den Stoff wieder auf, den Schiller in seinem „Verbrecher aus verlorener Ehre" darzustellen versucht hatte, und verarbeitete die Geschichte des Friedrich Schwan von Ebersbach in einer Weise, daß Paul Heyse den „Sonnenwirt" nur mit Kleists „Kohlhaas" verglichen wissen will; jener geht aber über diesen insofern noch hinaus, als hier alles Romantische vollständig abgestreift ist, dagegen das, was man später das Milieu genannt hat, mit einer objektiven Sicherheit, mit einer psychologischen und poetischen Feinheit entwickelt ist, die immer noch ihresgleichen sucht. Und obwohl die Darstellung im einzelnen bis zur naturalistischen Wirklichkeitstreue geht, so behält der Dichter doch immer das Heft in der Hand und läßt die tragische Verschlingung von Schicksal und Charakter in überzeugender Wahrheit aus der Wirklichkeit hervorleuchten. Leider war Hermann Kurz durch die Not des Lebens und später durch Krankheit verhindert, den Schluß des Werkes poetisch zu runden; er hat in der Not und nur im einstweiligen Sinne die Geschichtschreibung an Stelle der Muse treten lassen und so eigentlich ein großes Fragment hinterlassen. Aber trotzdem darf der „Sonnenwirt", historisch und sachlich, neben Otto Ludwigs Erzählungen den Anspruch erheben, an der Spitze der modernen realistischen Erzählungskunst zu stehen und von keiner der modernsten Leistungen auf diesem Gebiet übertroffen oder nur auch erreicht zu sein. — Im *Unterschied von dem schweren*, zum Tragischen sich neigen-

den Ernst des „Sonnenwirts" sind die kleineren Erzählungen und Novellen von Hermann Kurz vorwiegend humoristischer Art; der Humor war ein wesentlicher Zug in seiner persönlichen Erscheinung, ihm verdankte er im Leben und in der Poesie die milde Klarheit und weltüberlegene Freiheit, die ihn nie in Verbitterung sinken ließ, so viel er Ursache dazu gehabt hätte. Diese kleineren Sachen sind für den Freund des Humors eine unerschöpfliche Fundgrube und geben neben ihrem humoristischen und poetischen Gehalt noch ein wertvolles Stück schwäbischer Kulturgeschichte. Auch als Uebersetzer, namentlich von Thomas Moore und Ariost, hat sich Kurz verdient gemacht, und von seinen eigenen Liedern wurde und wird manches gesungen, ohne daß man des Verfassers denkt. Im Jahr 1873 ist er, als Universitätsbibliothekar in Tübingen, hingegangen „mit tief geschlossenem Visier" — einer von denen, an denen die Nachwelt etwas gut zu machen hat.

Raschen und breiten Erfolges bei der Mitwelt dagegen hatte sich Gustav Freytag zu erfreuen, er ist wie kein anderer dieser poetischen Realisten jahrzehntelang ein besonderer Liebling des gebildeten deutschen Bürgertums gewesen. Seine Wirkung auf die Zeit lag nicht sowohl in besonderer Mächtigkeit oder Ursprünglichkeit seiner poetischen Naturausrüstung begründet, als vielmehr darin, daß in seiner geistigen Gesamtpersönlichkeit sich ein gut Stück vom geistigen Leben der Nation im ablaufenden Jahrhundert wiederspiegelte. Aehnlich wie Geibel in seiner anderen Art hat auch Gustav Freytag mit seinem Schaffen die geistige Entwickelung der Nation *begleitet von da an, wo das Ringen um eine Neugestaltung der Nation kräftiger* aufgärte, bis dahin, wo diese Neu-

gestaltung gewonnen schien, wo aber die erste Freude daran schon der Erkenntnis wich, daß noch vieles, vielleicht das Schwerste, erst zu thun sei. In dieser Zeit ist Gustav Freytag einer der litterarischen Wortführer eines gesunden nationalen Denkens und Empfindens gewesen, hat aus jungdeutschen Anwandlungen heraus einen maßvollen künstlerischen Realismus gewonnen und vertreten, den historischen Zusammenhang des Lebens der Gegenwart mit der deutschen Vergangenheit festzuhalten gesucht und schließlich vornehm geschwiegen, als der Lärm der „Moderne" allem Vorhandenen das Todesurteil zu sprechen sich unterfing. Wesentlich neue Bahnen in der Poesie hat er nicht eröffnet und seine Wirkungen haben nicht hinuntergegriffen in die letzten Tiefen der Volksseele; aber indem er dem geistigen Entwickelungsgang jenes Zeitraumes, wie er sich besonders in den Kreisen bürgerlicher Bildung vollzog, poetischen Ausdruck schuf, ist es ihm zugleich gelungen, einige Kunstwerke hervorzubringen, welche eine Bedeutung über die Gegenwart hinaus beanspruchen dürfen. — Der im Jahr 1816 geborene, also ungefähr mit Geibel gleichalterige Schlesier Freytag war nach seinem eigenen Geständnis kein Lyriker, obwohl ihm eben als einem Schlesier das Versemachen leicht geworden sei. Was den versemachenden Philologen zuerst zum Dichter gemacht hat, das war eine zeitig entwickelte Einsicht in die Forderungen des dramatischen Schaffens, die Befähigung der Phantasie, eine dramatische Handlung zu erfinden und dramatische Charaktere zu gestalten, die Liebe zum Theater und ein Einblick in das Getriebe der Bühne. Als Dramatiker hatte er denn auch seine ersten Erfolge, schon *mit dem 1842 in Berlin* preisgekrönten Lustspiel „Die

Brautfahrt oder Kunz von der Rosen", das sich aber trotz seiner guten Laune nicht zu behaupten vermochte, dann mit den 1846 und 1847 geschriebenen Schauspielen „Die Valentine" und „Graf Waldemar". In diesen Dramen sieht man noch sehr deutlich, wie Freytag in den Ideenkreisen und Anschauungen des Jungen Deutschlands wurzelte, obwohl er über sie hinauszukommen trachtete und hinausgekommen ist: die Helden dieser Dramen zeigen eine Charaktermischung, die ihre Verwandtschaft mit den Laube'schen und Gutzkow'schen Helden nicht verleugnen kann, die auch in späteren Gestalten Freytags wiederkehrt, sich aber von dem Kränklichen, das ihr zuerst anhaftet, immer mehr zur Gesundheit durcharbeitet. Starkgeistigkeit und aristokratische Vornehmheit mit ausgesprochener Hinneigung zu bürgerlicher Lebenstüchtigkeit, Vornehmheit auch der Gesinnung aber in Verbindung mit nobeln Passionen, welche sittlich nicht immer unbedenklich sind, zuweilen ein Schwanken der sittlichen Begriffe oder gar eine wilde wüste Vergangenheit, welche doch den innersten Kern nicht anzufressen vermocht hat; rücksichtslose Kraft und überlegener närrischer Humor; ein Spiel mit dem Leben, das doch eigentlich nach dem heiligen Ernst und tieferen Gehalt des Lebens sich sehnt; ein Weltbürgertum im Kampf mit sittlicher, socialer und politischer Spießbürgerei und doch ein Bestreben, sich einzuschränken, im wohlumschriebenen Kreise bestimmter Lebensaufgaben und Pflichten sich zu beruhigen, und doch das Bewußtsein, daß nur im Zusammenhang mit dem Leben der Nation, in der Mitarbeit an ihren Kulturaufgaben die starken Wurzeln der *Kraft liegen*: aus solchen, teilweise ganz entgegen*gesetzten und* nicht immer völlig glaubhaft vermittelten

Elementen setzen sich die Lieblingshelden Freytags zusammen. Schon im „Kunz von der Rosen" war etwas davon zu vermerken, noch mehr in „Valentine" und „Graf Waldemar", im Fink in „Soll und Haben" und in mehreren Figuren der „verlorenen Handschrift" bemerkt man diese Elemente wieder, im Konrad Bolz der „Journalisten" finden sie ihre anziehendste Vereinigung und noch in manchen Helden der „Ahnen" tauchen sie so oder so wieder auf; am wenigsten überzeugend, noch am meisten mit Krankheitssymptomen behaftet erscheint diese Charakterart im „Graf Waldemar". Diese innere Charakterverwandtschaft Freytag'scher Helden streift zuweilen an Einförmigkeit, sie offenbart aber auch etwas vom Persönlichen des Dichters und sehr viel von seinen Beziehungen zu der Entwickelung der Zeit. — Nach seinen ersten dramatischen Arbeiten ging Freytag unter die Journalisten als Herausgeber der „Grenzboten" in Gemeinschaft mit Julian Schmidt. Aus dieser Thätigkeit erwuchs ihm seine wertvollste dramatische Leistung, das Lustspiel „Die Journalisten", und in den fünfziger Jahren führte ihn das Bestreben, die gesunden Kräfte des deutschen Bürgertums für die Zukunft der Nation zu sammeln und wirksam zu machen, zu den Romanen, mit denen er nach einem Worte von Julian Schmidt „das deutsche Volk da suchte, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit". Mit den „Journalisten" lenkte Freytag wieder in die Bahn ein, die Lessing mit seiner „Minna" dem deutschen Lustspiel strengen Stils gewiesen hat, die das gangbare Philisterlustspiel seit Kotzebue niemals zu betreten gewußt hatte, während Kleist und Grillparzer mit *ihren vereinzelten Lustspielen* ganz besondere Wege ge-

gangen waren. Freytags Lustspiel weist, wie das Lessings, den breiten, vom Leben der Gegenwart bedingten und in diesem Sinn wieder historischen Hintergrund auf; was bei Lessing die Zustände nach dem siebenjährigen Kriege sind, das sind hier die Mächte, welche dem öffentlichen Leben von der Mitte unseres Jahrhunderts an den besonderen Charakter gegeben haben: das politische Parteileben und die Presse als die Vertreterin der sogenannten öffentlichen Meinung. Aber auch das wie bei Lessing nicht im Dienst einer bestimmten Parteitendenz, wenn auch die liberale Schattierung bei Freytag nicht zu verkennen ist; der Hintergrund wird überhaupt nicht aufdringlich in den Vordergrund gedrängt, der Horizont des öffentlichen Lebens verengt sich aber auch nicht zu der spießbürgerlichen Stube, in der irgend ein Klatsch verarbeitet wird. Die öffentlichen Zustände der Gegenwart sind vielmehr das flüssige Element, in welchem Charaktere von menschlichem Interesse sich ringend und kämpfend, liebend und hassend gegeneinander bewegen und der innere Humor des Zeitlebens an einem charakteristischen Einzelfall sich heiter und gemütvoll offenbart. Der Humor der „Journalisten" hat das Befreiende, das dem echten Komödienhumor eigen ist, wenn er auch nicht in die letzten, sozusagen metaphysischen Tiefen des Welthumors hinuntergreift; und mag auch das Stück mehr mit dem technisch-dramaturgischen Verstande als mit der urwüchsigen Stoßkraft des großen Dramatikers herausgearbeitet sein, so ragt es doch auch insofern aus der großen Masse unserer Lustspiele hoch empor, als es wieder einmal gezeigt hat, was ernste *solide* Komödientechnik ist gegenüber dem lotterigen, verbummelten Wesen, das als ein unveräußerliches

Vorrecht des modernen Lustspiels zu gelten scheint. Ueber die „Technik des Dramas" hat sich Freytag auch in seinem so betitelten Buche ausgesprochen; es hat nicht die Tiefe, die sich in den dramaturgischen Studien von Hebbel und Otto Ludwig findet, ist aber keineswegs so äußerlich und veraltet, wie modernste Dramaturgen behaupten. Mit seiner Römertragödie „Die Fabier" von 1858 hat dann Freytag freilich nur gezeigt, daß er zum Tragiker doch nicht berufen war. Inzwischen aber hatte er sich vom Drama zum Roman gewendet, im Jahr 1855 war „Soll und Haben" erschienen und hatte großes Aufsehen gemacht. Der Roman ist einer der verbreitetsten und gelesensten unter den wenigen geworden, die dauernde litterarische Geltung beanspruchen dürfen; das verdankte er aber zunächst weniger seinen rein ästhetischen Wirkungen, obwohl er auch solche übt, als vielmehr seinem ethischen Gehalt und den Bedürfnissen der Zeit, in die er traf. Nach all den Enttäuschungen, die die Nation erlebt hatte, begehrte man etwas zu sehen, worin man trotz allem die gesunde Lebenskraft der Nation wiedererkennen und eine Bürgschaft für die Zukunft finden konnte, und da kam Freytag gerade recht, wenn er die tüchtige Kraft des deutschen Bürgerhauses und den Segen seiner pflichttreuen Arbeit aufzeigte und dabei doch den Gehalt an Poesie herausscheinen ließ, der auch in der unscheinbarsten Hülle nüchterner Berufsthätigkeit, auch zwischen den Folioblättern von Soll und Haben sich bergen kann. Und der maßvolle Realismus, mit dem Freytag in solche Lebensgebiete hineingriff, hatte damals noch einen besonderen Reiz. Aehnlich wenn auch minder stark wirkte dann fast zehn Jahre später das *Seitenstück zu jenem ersten* Roman Freytags, „Die ver-

lorene Handschrift". Zwar ist auch die Gelehrtenarbeit, um die sich's hier handelt, nicht vom allerweitesten Horizont, aber in dem gelehrten Eifer des Herumstöberns nach alten Handschriften liegt doch auch wieder ein charakteristischer Zug moderner Bildung, und es ist nicht ohne feine Ironie und dazu ein Zug zum Gesunden, wenn Professor Werner statt der heißbegehrten Handschrift sein häusliches Glück findet und, nachdem es in der gefährlichen Hofluft beinahe zu Grunde gegangen, wiederfindet. Auch der behagliche und nicht bloß, wie man schon gesagt hat, philiströse Humor, der durch beide Romane spielt, erhöht ihre Wirkung. — Wenn eine spätere Zeit ein poetisches Bild von dem besseren Durchschnitt des deutschen Kulturlebens so etwa zwischen 1848 und 1870 sehen will, so wird sie mit Nutzen nach diesen beiden Romanen Freytags greifen, und so mögen sie eine längere Lebensdauer haben als seine späteren Romanreihe „Die Ahnen", die zwischen 1872 und 1880 in sechs Bänden erschien. Sie waren im Grunde nichts anderes als ein poetisches Ergänzungswerk zu Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit", jenem wertvollen kulturhistorischen Familienbuche, das jeder Hausbibliothek wohl ansteht. Die Aufnahme der „Ahnen" war, trotz manchem Widerspruch von seiten der Kritik, beim gebildeten Lesepublikum so warm oder wärmer als die seiner ersten Romane. Auch das ist unschwer zu verstehen: in den siebziger Jahren war der Geschmack der gebildeten Kreise gerade bei einer besonderen Vorliebe fürs Historische, Kulturhistorische und Antiquarische angelangt; ferner hatten die „Ahnen" ihre *Wurzeln doch in* den Erlebnissen des Jahres 1870, von *denen nicht nur* Freytag selbst, sondern auch das deutsche

Publikum gern auf die deutsche Vergangenheit zurück-sah — und endlich war mit dem vorsichtigen Vererbungs-gedanken, der sich durch die „Ahnen" hindurchzieht, wieder ein Ton angeschlagen, der jener von den darwinistischen Theorien besonders erregten Zeit entgegenkam. Mit all seinem Schaffen aber hat Gustav Freytag nicht nur die nationale Entwickelung in einem wichtigen Zeitraum be-gleitet, sondern er hat auch erziehend auf eine Generation oder zwei gewirkt, und zwar mit Mitteln, die im wesent-lichen poetischer Natur waren, mit Mitteln von gesunder, lebenstüchtiger Art.

Daß der poetische Realismus nicht nur, wie man schon behaupten wollte, eine Eigentümlichkeit des nord-deutschen Geistes ist, sondern ebenso in dem phantasie-reicheren Süden gedeiht, das zeigen außer dem Schwaben Hermann Kurz auch die Schweizer, die in diese Reihe gehören. Einer älteren Generation gehörte noch der 1797 geborene und 1854 gestorbene Berner Pfarrer Albert Bitzius an, dessen Schriftstellername Jeremias Gott-helf heißt; seine größeren Dorfgeschichten „Uli der Knecht" und „Uli der Pächter" stammten aber aus den vierziger, seine späteren Erzählungen aus den ersten fünfziger Jahren, in denen er überhaupt erst in weitere Kreise drang. Jere-mias Gotthelf hat ebensoviel schroffe Ablehnung als weit-gehende Bewunderung gefunden. Um ihn richtig zu be-urteilen, darf man nicht vergessen, daß es dem streitbaren Pfarrer von Lützelflüh niemals eigentlich um poetisches Schaffen im künstlerischen Sinne zu thun war; vielmehr wollte er nicht nur von der Kanzel sondern auch durch Volksschriften belehrend, bessernd, hebend auf seine Bauern *wirken und wohl auch* in den politischen Kämpfen seiner

Zeit seine konservative Tendenz verfechten. Gottfried Keller hat ihn seinerzeit in mehreren Aufsätzen eben nach der Seite der Tendenz hin sehr schroff recensiert, ihm im übrigen die echt poetische Veranlagung unbedingt zugesprochen, ihn sogar einen großen Epiker genannt, aber ihm ebenso das eigentlich Künstlerische abgesprochen. Damit war der zwiespältige Eindruck, den Jeremias Gotthelf fast immer macht, ohne Zweifel richtig auf seine Ursache zurückgeführt: er verachtete alles künstlerische Gestalten, wollte nur praktisch wirken. So geriet er bei aller starken poetischen Begabung, bei einem ungeheuren natürlichen Erzählertalent, einer scharfen Beobachtung des Wirklichen, einer reichen und klaren Phantasie, warmem, stimmungsreichem Gemüt und gutem Humor doch meist ins Formlose und vom Realismus in einen Naturalismus, der oft an cynische Absichtlichkeit grenzt — nicht weil er das Häßliche aus ästhetischen Grundsätzen aufgesucht hätte wie die späteren Naturalisten, sondern weil er nur im Wirklichen und durch das Wirkliche wirken wollte, diese Wirklichkeit aber eben die seiner Emmenthaler Bauern war. Am reinsten poetisch wirkt er im Grund in seinen kleineren Erzählungen, wo er nicht so breit ausholt und nicht immer so tendenziös ist: über ihnen liegt oft ein unbeabsichtigter Duft und Schimmer von Stimmung, der einen dauernden Eindruck hinterläßt.

Was nun aber bei Jeremias Gotthelf als elementare poetische Veranlagung vorhanden war, nur nicht zu maßvoller Künstlerschaft gedeihen konnte, das war in Gottfried Keller mit ebensolcher Stärke ursprünglicher Begabung *vorhanden*, nur gebändigt und erhöht durch seinen *künstlerischen Takt* und künstlerische Selbstzucht. Und so

blieb auch der Realismus in Kellers poetischer Lebensauffassung und Lebensdarstellung, so energisch er sich geltend machte, doch weit entfernt von dem nagelschuhigen Naturalismus Gotthelfs; auch war Kellers poetische Naturausrüstung vielseitiger, sein poetischer Nerv feiner, sein Blick weiter und — was nicht zu übersehen ist: obwohl Gottfried Keller hauptsächlich als erzählender Dichter berühmt geworden ist, so ist er doch auch ein Lyriker, der trotz mancher Sprödigkeit unter die ersten Lyriker in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zählt. Aus aller realistischen Objektivität aber, mit der Keller seine poetischen Gebilde hinstellt, schaut eine einzigartige, starke und geschlossene Persönlichkeit mit ungewöhnlicher Deutlichkeit heraus, und dieses Persönliche ist es, worauf die tiefe und nachhaltige Wirkung seiner Poesie ebensofest sich gründet als auf ihr objektiv künstlerisches Gewicht. — Wenn irgendwo, so läßt sich bei Gottfried Keller der Mensch vom Dichter nicht trennen. Er besaß einen überaus gesunden, klaren Wirklichkeitssinn, eine oft nüchtern scheinende schlichtbürgerliche Lebensauffassung, ein unbestechliches Pflichtgefühl und eine hohe Achtung vor jeder einfachen Lebenstüchtigkeit, das gerade Gegenteil von jeder romantischen oder modernen Genialitätssucht. Er selbst hat nicht nur als unglücklicher Münchener Malerjüngling Fahnenstangen angestrichen, um ehrlich sein Brot zu erwerben, er hat auch später fünfzehn der besten Mannesjahre hindurch die trockenen Amtspflichten eines Züricher Staatsschreibers mit musterhafter Gewissenhaftigkeit verwaltet, das poetische Schaffen während dieser Zeit ruhen lassen und nur still die Kraft zu weiterem Schaffen gesammelt. Durch sein ganzes Wesen ging ein starkes

ethisches Pathos, das keinen Spaß und keine genialsophistischen Ausnahmsgesetze gegenüber all dem zuließ, was ihm als unantastbare sittliche Lebensordnung erschien. Dieser ehrlichen Tüchtigkeit und einfachen, allem Scheinwesen abholden ethischen Wahrhaftigkeit des Menschen hat man die gesunde frische Luft zu danken, die in seinen Werken weht, den nahrhaften Duft aus der Ackerscholle des wirklichen Lebens, die reiche Zahl jener erngesunden Prachtgestalten, in deren Gesellschaft es einem ohne weiteres wohl ist; daneben geht Keller dem Schlechten und Gemeinen, das thatsächlich vorhanden ist, keineswegs zimpferlich aus dem Wege, aber er stellt es nicht mit dem stumpfen Behagen einer sich objektiv dünkenden ethischen Urteilslosigkeit dar, sondern er geht, eben durch eine objektive Darstellung, allem unerbittlich zu Leibe, was nicht ehrlich lebenstüchtig ist, allem Angefaulten, Muffigen, schnöd Egoistischen oder anmaßend Selbstgerechten, Heuchlerischen, Feigen. Dabei jedoch keine Spur vom Moralphilister! Denn in dem klaren Wirklichkeitsmenschen und scharfen Beurteiler der Dinge und Menschen lebte ein ungemein warmes, bis zur Weichheit anteilnehmendes Gemüt, eine bei aller scheinbaren Sprödigkeit grundgute Seele, eine Fähigkeit, sich in andere hineinzufühlen, auch ins Fremde sich einzuleben, ein unerschütterliches Vertrauen auf das Unzerstörbare in der Menschennatur, auf ihren immer wieder siegreichen Adel. Daher kam bei aller ethischen Strenge Gottfried Kellers doch auch seine humane Läßlichkeit und humorvolle Nachsicht, mit der er auch dem schlechtesten Kerl und schlimmsten Narren noch *etwas* abgewinnen, an der ärgsten Menschen*dummheit noch ein* ehrliches Vergnügen finden konnte; seine

Gestalten sind nie mit der Elle der Spießbürgermoral oder dem Winkelmaß korrekter Verständigkeit gemessen, er hat noch gemütswarme Teilnahme auch fürs Schiefgetretene, Fallite, kurz er weiß nach seinem eigenen Ausdruck „jedes Unwesen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit zu binden". Das ganz Gemeine, Verlogene, herzlos Schlechte faßt er freilich oft sehr hart an; aber wo irgend möglich, nimmt er auch seine Sünder nicht pathetisch, kennt vollends keine Kinderstubengerechtigkeit, sondern er zeigt das Schlechte und Dumme nur in seiner eigenen Hohlheit, seinem inneren Unglück auf, läßt es durch sich selbst zu Schaden kommen, vielleicht gar noch durch ein Hinterthürchen mit einem allerdings stark reduzierten Rest von Leben entwischen. Und umgekehrt hat er auch kein falsches Pathos für das Gute und die Guten, kennt keine Tugendspiegel, sondern weiß, daß auch die tüchtigsten Lebenshelden ihr Gebreste haben, ihr Narrensäcklein mit sich herumtragen. Daß das alles ohne Humor nicht möglich ist, ist klar, und der Humor ist denn auch ein wesentlicher Grundzug in Kellers Wesen, ohne daß ihm darum der schwere tragische Ernst ferne läge. Es verband sich in seiner Natur eine tiefe Empfindlichkeit für des Lebens Leid und Bitterkeit mit einer unverwüstlichen Lebenslust; das Leben hat ihn auch, wenigstens in der Jugend und im ersten Mannesalter, hart mitgenommen, er wußte aus eigener Erfahrung, was Not und Entbehrung jeglicher Art heißt, er hat scharf in Abgründe hinuntergeschaut, in die manch anderer rettungslos hineingestürzt wäre — und doch hat er bis zum letzten Augenblick die Freude am Dasein nicht verloren, seine Augen „*trinken lassen, was* die Wimper hält, von dem goldnen

Ueberfluß der Welt". Und ebenso verband sich in seiner Geistesrichtung der scharfe Blick fürs Kleine und Kleinste der Wirklichkeit mit einer großen und vertieften Weltanschauung, weiter Bildungshorizont mit energischer Ablehnung alles schwächlichen Kulturschwindels, Schlichtheit des Menschenverstandes mit philosophisch gerichteter Denkart, religiöses Ahnungsvermögen mit entschlossener religiöser Freiheit, demokratischer Schweizersinn mit allgemein deutschem Nationalbewußtsein. All diese zum Teil gegensätzlichen Elemente gingen in seinem geistigen und gemütlichen Wesen zu einer originellen individuellen Mischung zusammen, die notwendig auch den Humor erzeugen mußte. Die Richtung seiner poetischen Phantasie aber entsprach dem allem: diese Phantasie war angefüllt mit einer unglaublichen Menge von Einzelanschauungen aus dem wirklichen Leben, wußte überraschenden Bescheid bis in die heilige Lade einer alten Jungfer oder einen Krammetsvogelmagen hinein und hatte, sowie es ans Schaffen ging, Tausende von Einzelzügen zur Verfügung, um ihren Gebilden die reichste Ausstattung realistischer Lebenswahrheit mitzugeben; aber sie sah trotzdem das Leben nicht in seiner Zersplitterung, sondern in seiner Ganzheit, sie setzte es nicht mosaikartig zusammen, sondern schaute es in der Totalität seiner inneren Zusammenhänge. Daß wir dem Menschen ins Herz schauen und sein Geschick in der Welt verstehen, dazu allein zeigt uns Gottfried Keller auch sein äußeres Behaben und seine Umgebung so genau; daß die poetische Seelenstimmung sich auf den Leser übertrage, dazu flimmern und zittern tausend wechselnde *Lichter* über all die Sächlein, die als bunter *Kram des Alltagslebens* sich an den Menschen und seine

Schicksale hängen. Und ebenso schreibt Keller die socialen und ethischen oder etwa auch historischen Zustände, welche die Wirklichkeit bietet, nicht um ihrer selbst willen in ihrer unverarbeiteten und unverantwortlichen Thatsächlichkeit ab, sondern auch das nimmt seinen Weg durch einen produktiven Umbildungsprozeß, in dem Phantasie und ethische Urteilskraft sich in die Hände arbeiten auf dem Grunde einer klaren und doch unendlicher Ahnungen vollen Weltanschauung. Bei Gottfried Keller kann man, wie kaum bei einem anderen, studieren, was echter poetischer Realismus im Unterschied von unkünstlerischem Naturalismus ist, und wo die scharfe Grenze zwischen beiden läuft. — Die große Anschauungsenergie und plastische Verdichtungskraft, die Kellers Phantasie überdies besaß, hing ohne Zweifel auch mit dem zusammen, was vom Maler in ihm stak. Der 1819 in Zürich geborene Dichter ist sich verhältnismäßig sehr spät über sich und seinen eigentlichen Beruf klar geworden; vom fünfzehnten bis dreiundzwanzigsten Jahr quälte er sich, seit 1840 in München, mit der Malerei und mühte sich vergebens, als Maler mit der Natur ins rechte Verhältnis zu kommen. Sein Drang nach Anschauung und phantasiemäßiger Gestaltung hatte sich nur in dem gewählten Ausdrucksmittel vergriffen; sowie er aber Pinsel und Palette weggeworfen und zu seinem wahren Handwerkszeug gegriffen hatte, dem Dichterwort, das ihm in urwüchsiger persönlicher Fülle und scharftreffender Sachlichkeit zu Gebote stand, so kamen alle Kräfte seiner Phantasie, die am Maler verloren gegangen waren, dem Dichter zu gute, und das rechte Verhältnis zur Natur fand sich rasch, denn er trug es als Dichter *in sich. Und aus all* seinen Jugendirrtümern erwuchs

ihm ſein großes Erſtlingswerk, „Der grüne Heinrich", mit dem er ſofort alles hinter ſich ließ, was an den Durchſchnitt erzählender Poeſie erinnert, ja nicht nur das, ſondern auch Werke wie Mörikes „Maler Nolten", durch den er immerhin einige Anregung erhalten haben mag. Vor dem „grünen Heinrich" hatte Keller, 1846 und 1851, Gedichte erſcheinen laſſen, mit denen er zum Teil der politiſchen Lyrik der vierziger Jahre ſeine Abgabe entrichtete; den „grünen Heinrich" ſelbſt ſchrieb er langſam und mit vielen Unterbrechungen in Berlin, wo er die erſte Hälfte der fünfziger Jahre zur Vollendung ſeiner Studien verbrachte — mit einem Züricher Staatsſtipendium, aber in allerlei Nöten, im übrigen vom geiſtigen Berlinertum völlig unbeeinflußt. 1854 war der „grüne Heinrich" fertig. Man mag das Werk einen autobiographiſchen Roman nennen, denn Keller hat in ihm nicht nur Abrechnung mit ſeiner Jugend gehalten, ſondern auch eine Maſſe von Einzelheiten, oft gerade der reizvollſten Art, aus den wirklichen Erlebniſſen ſeiner Kindheit und Jugend verarbeitet. Aber dennoch hat er nicht etwa die Romanform verwendet, um ſeine Jugendbiographie zu ſchreiben, ſondern umgekehrt: er hat aus den wirklichen Erlebniſſen und Erfahrungen das verwendet, was ihm poetiſch tauglich ſchien, um ſeiner Lebensſtimmung an einem Wendepunkt ſeines Lebens Ausdruck zu geben; das Werk iſt nicht als „Dichtung und Wahrheit", ſondern rein als Dichtung zu faſſen. Als ſolche iſt ſie durch und durch getränkt vom eigenen Herzblut des Dichters und doch wieder von ſeiner geſtaltenden Phantaſie mit einer künſtleriſchen *Objektivität* hingeſtellt, die das Werk von den *perſönlichen* Lebensbeziehungen des Dichters ablöſt und

ins Allgemeingültige erhebt. Es wird so zu einem poetischen Bild jugendlicher deutscher Welt- und Lebensauffassung, das keineswegs mit seiner Zeit veraltet ist und nicht so schnell veralten wird, solange in der deutschen Jugend noch ungebrochenes realistisches Lebensbegehren mit den idealen Anforderungen des deutschen Gemütes und diese wieder mit den harten Realitäten des Lebens sich auseinanderzusetzen haben. Den herben tragischen Ausgang, den diese Auseinandersetzungen in der ursprünglichen Fassung des Werks gewannen, hat Keller in einer späteren Ueberarbeitung, die auch künstlerisch manches vereinfachte und höher hob, zu innerer Versöhnung gemildert; und das war keine Abschwächung oder willkürliche Umbiegung eines tragisch Notwendigen, sondern die ganz richtig empfundene Ueberleitung des jugendlichen Ringens und Irrens in männliche Fassung — überdies poetisch wirksamer und konzentrierter als etwa die umständlichen prosaischen Fassungsbestrebungen des Goethe'schen Dilettanten Wilhelm Meister, über die man doch einmal poetisch hinauskommen mußte. Weiterhin hat Keller mit Vorliebe eine Reihe von kleineren Erzählungen zu Bündeln zusammengefaßt, vor allem in seinen „Leuten von Seldwyla", deren erster Teil wie der „grüne Heinrich" schon in Berlin entstanden und nach seiner Heimkehr nach Zürich im Jahr 1856 erschienen ist; der zweite Teil folgte erst 1874. Auf die „Leute von Seldwyla" gründet sich hauptsächlich Kellers Ruhm, und insofern nicht mit Unrecht, als man ihn hier am leichtesten und sichersten in allen Eigentümlichkeiten seiner dichterischen Persönlichkeit zu fassen vermag. Der hohe künstlerische und poetische Wert *dieser Geschichten aber* beruht einmal auf einer einzig-

artigen Erzählerkunst — sie ist freilich von der Heyseschen Art sehr verschieden und mißfällt zuweilen denen, die in der Heyse'schen Novelle das Muster aller Erzählung sehen, aber sie ist von einer schlichten Natürlichkeit und ungekünstelten Sachlichkeit, die dem Wesen der Erzählung doch am Ende noch besser entspricht als die bis zum Virtuosenhaften gehende novellistische Kompositionsmethode Heyses und seiner Schule; sodann aber ragen die Seldwyler Geschichten hervor durch eine wunderbar sichere poetische Menschen- und Lebensgestaltung — sie ist von jener herrenmäßigen Art, die nur großen Dichtern auf ihrem besonderen Gebiete eigen ist. So ungewöhnlich im Grunde alles ist, so selbstverständlich sieht es wieder aus; so individuell beschränkt diese Menschen, ihr Treiben und ihre Schicksale sich darstellen, so typisch sind die Seldwyler doch für all das Menschenwesen, das vom Alltag umfangen aus ihm herausstrebt, um entweder als Narr des Glückes und Narr der eigenen Thorheit und Leidenschaft wieder in den Alltag zurückzusinken oder aber kraft der eigenen gesunden Tüchtigkeit sich fester auf dem Boden des wirklichen Lebens zu gründen und doch ein erhöhtes Leben darüber hinaus zu gewinnen, auch den Alltag ins Licht des Ewigen zu heben. Und Kellers Phantasie durchläuft dabei die ganze Reihe der Möglichkeiten von der trockensten Wiedergabe des Wirklichen bis zum freiesten märchenhaften Spiel der Erfindung, sein poetisches Empfinden geht in einer langen Stufenreihe hin und her zwischen der düsteren und doch herrlich übergoldeten Tragik in „Romeo und Julie auf dem Dorfe" und dem barock ausgelassenen Humor der „drei gerechten Kammmacher", *sein ethisches* Pathos weiß Schuld und Sühne auch dem

Alltagsleben so sicher abzugewinnen, wie es den humoristischen Schaden auch an der anspruchsvollsten oder liebenswertesten Menschenerscheinung ohne jede Bosheit herausfindet. Und so sicher sich das alles auf schweizerischen Heimatboden stellt, so sicher ist auch, daß ein Türmchen von Seldwyla in jeder deutschen Stadt ragt, ja überall, wo Menschen wohnen. Wesentlich höher als mit den „Leuten von Seldwyla" konnte Gottfried Keller nicht wohl kommen, er konnte nur die hier bewiesene Poetenkraft und Kunst weiterüben, nach der einen oder anderen Seite ausfeinen, etwa auch an neuen Stoffen bewähren. In ganz einzigartiger Weise that er das in den „Sieben Legenden", die in ihrem Ursprung auch noch auf Kellers Berliner Zeit zurückgehen, obwohl sie erst 1872 ans Licht getreten sind. Wie Keller hier einer Anzahl kirchlicher Legenden „das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend wendet", ohne jede Frivolität, mit einer unnachahmlichen Mischung von milder Andacht und schalkhaftem Humor, das steht einzig da in der Litteratur; und seine Sprache gewinnt hier eine ganz besondere Feinheit und Grazie. Es wird wenige Stücke in unserer Prosalitteratur geben, die so bis ins letzte Wort hinein von Poesie gesättigt sind wie das „Tanzlegendchen"; die Gestalten stehen so lieblich selbstverständlich da wie tanzende Paradiesesfigürchen auf einem Altarblatt von Fiesole, und doch spricht aus dem Ganzen jener erhabene Humor, der das Walten der Vergänglichkeit auch in den hehren Gestalten des Glaubens anschaut und verehrt. Mit den „Züricher Novellen" nahm Keller nach der langen Pause seines Staatsschreibertums die poetische Thätigkeit wieder auf — am Ende der siebziger Jahre. Mit einer Ausnahme waren es diesmal

historische Novellen und sie zeigten (wie schon „Dietegen" unter den Seldwyler Geschichten), daß Kellers Erzählungskunst auch historischen Stoffen gewachsen war, sowohl was realistische Auffassung als was poetische Erhöhung des Stoffes und seinen kulturhistorischen Stimmungston betrifft; und vor aller antiquarischen Pedanterie bewahrte ihn schon der Humor, der auch hier immer wieder dreinsprach. Das Prachtstück dieser Sammlung, „Der Landvogt von Greifensee", ist zugleich überhaupt eine der vergnüglichsten Leistungen Kellers, und hier wie sonst spürt man das tiefe Gemüt des Dichters, der keineswegs freiwillig Junggeselle geblieben ist, unter anderem auch in der Zeichnung von Frauengestalten; mit der Figura Leu vor allen hat er wieder jene „lieblichste der Dichtersünden" begangen, „süße Frauenbilder zu erfinden, wie die bittere Erde sie nicht hegt" — und doch zuweilen hegt, wenn ein Dichter näher zusieht. Diese übrigens schon vom „grünen Heinrich" an bewährte Kunst, Frauengestalten als lebendig reale Wesen und doch nicht von dieser Welt erscheinen zu lassen, hat Keller auch in dem Novellenbündel „Das Sinngedicht" wieder mit besonderem Behagen geübt. Mit den Wurzeln der Entstehung greift auch dieses Werk noch auf seine Berliner Zeit, also in die ersten fünfziger Jahre, zurück, es wurde aber erst im Jahr 1881 ausgearbeitet. Die Voraussetzung, auf der die Rahmennovelle ruht, ist närrisch humoristischer Art, aber man ist sehr bald geneigt, sie einfach anzunehmen, denn was sich auf ihr aufbaut, ist eben doch unbestreitbares Leben; und ähnlich geht es bei verschiedenen der in den *Rahmen* eingefügten Einzelnovellen: keck von der *Phantasie* hingesetzte Bedingungen werden von der Lebens-

wahrheit der Ausführung glaubhaft erfüllt. Von ethischen Lebensverhältnissen, mit denen sich Kellers Erzählungen meistens beschäftigen, ging er in seinem letzten Werke, dem 1886 veröffentlichten Roman „Martin Salander" auf das Gebiet des öffentlichen Lebens, der politischen und kommerziellen Verhältnisse. Dergleichen war allerdings schon in Seldwyler Geschichten wie „Frau Regel Amrein" oder im „Fähnlein der sieben Aufrechten" in den „Züricher Novellen" angefaßt worden; jetzt entfaltete es Keller zu einem ausgebreiteten Bild moderner Zustände. Man hat den Roman zu specifisch schweizerisch gefunden, und zum vollen Genuß erfordert er allerdings mehr Vertrautheit mit schweizerischem Leben, als man auf einer flüchtigen Sommerreise sich erwirbt. Keller selbst mit seiner unerbittlichen Selbstkritik war nicht recht mit dem Werk zufrieden, meinte, es sei zu wenig Poesie darin. Und doch enthält es noch eine reiche Fülle von Poesie in Ernst und Humor, Poesie, die von der Kenntnis schweizerischer Zustände ganz unabhängig wirkt, Gestalten, die bei aller scharfen Individualisierung doch typisch für modernes Leben sind. Die Stimmung der Besorgnis um die Gesundheit des Volkslebens aber, die aus diesem Roman spricht, fand in den siebziger und achtziger Jahren in Deutschland so viel oder noch mehr Nahrung als in der Schweiz. — In seiner Berliner Zeit hatte sich Gottfried Keller merkwürdig viel mit dramatischen Plänen getragen — es ist nichts davon fertig geworden, der Erzähler trat dem Dramatiker in den Weg. Aber um so kräftiger hat sich Keller als Lyriker ausgesprochen, seine 1883 gesammelt erschienenen Gedichte bergen vollkarätiges lyrisches Gold. Die Glätte der Münchener Formkunst fehlt ihnen

freilich, sie bieten zuweilen Ecken und Kanten und ihre Sachlichkeit mutet manchmal etwas spröde an. Aber doch ist es echte, groß empfundene und geschaute Lyrik, die ihren durchaus eigenen Ton hat und gar nicht selten auch vom reinsten Wohllaut tönt. Leichtbefrachtet sind allerdings die wenigsten der Keller'schen Gedichte, sehr viele haben irgend einen schweren Gehalt von Gedanken und Weltanschauung oder von ganz eigener, persönlich wuchtiger, oft herber Stimmung; aber auch die schwere Fracht wird in der Regel auf den Fluten der Empfindung und des Klanges dahingeführt, mit Farbe und Licht der Anschauung erhellt. Und wenn auch die große Mehrzahl eine gewisse objektive Ruhe der Betrachtung festhält, das Ringen der Seele schon in einem beruhigten Abschluß zeigt, so hört man unter der stillen Oberfläche doch deutlich genug das heiße Blut des Dichters strömen und pochen. Auch Humor und scharfe Satire fehlen natürlich in dieser Lyrik nicht; in einer größeren satirischen Dichtung „Der Apotheker von Chamounix" hat Keller eine grotesk-närrische Abrechnung mit Heine gehalten, die einen beachtenswerten Beitrag zu dessen Würdigung giebt; und auch seine politischen Gedichte enthalten neben manchem Vergänglichen doch auch vieles weiterhinaus Gültige von schöner patriotischer Wärme oder von schwertscharfer, zorniger Satire. — Im Sommer 1890 ist Gottfried Keller gestorben, nachdem er noch den vollen Ruhm in seiner bescheidenen Weise entgegengenommen hatte. Er war einer von denen, bei denen man immer wieder Trost und Labsal für die arme Seele findet, weil über der unverfälschten Lebensdarstellung, die er giebt, nicht ein trüber, rußiger Nebel liegt, sondern allzeit Sonnenschein, auch wenn er

sich erst durch ehrliche Wolken hindurchringen muß, und weil er für die reichen poetischen Schätze, die er zu verwalten hatte, in seiner eigenen Persönlichkeit jene zwei Hüter hatte, die „in goldnen Wappenröcken am Standartenschaft lehnen“: das Gewissen und die Kraft.

Eine ganz anders geartete Poetennatur als Gottfried Keller war sein Züricher Landsmann Conrad Ferdinand Meyer. Man hat sich gewöhnt, beide zusammen zu nennen wie Hebbel und Ludwig, sie unterscheiden sich aber noch mehr als diese; gemeinsam haben sie nur die allgemein deutsch-schweizerische Stammesart, das damit verbundene Wurzeln im Heimatboden und den poetischen Realismus. Denn poetischer Realist war auch Conrad Ferdinand Meyer sowohl in seiner Lyrik als in seinen historischen Novellen; daß er, 1825 geboren, erst in den siebziger Jahren eigentlich in die Litteratur eingetreten ist, ist kein Grund, ihn der Poesie dieses Jahrzehnts zuzurechnen: er hatte mit ihr nichts gemein als etwa die Vorliebe für historische Stoffe, mit seiner ganzen poetischen Geistesart steht er trotzdem in der Reihe der älteren Realisten, und daß er viel später als die anderen, gewissermaßen als ihr Nachzügler, aufgetreten ist, hängt lediglich mit seiner eigentümlich verzögerten geistigen Entwickelung zusammen. Seine ganze Jugend, bis über das vierzigste Jahr hinaus, verfloß ihm in unbefriedigtem Suchen nach dem, was er auf der Welt sein und thun solle, ohne daß eine äußere Notwendigkeit ihm einen bestimmten Beruf nahegelegt hätte, in allerlei zwanglosen und doch im Grund zwecklosen Bildungsbestrebungen, in Studien und Reisen, im Herumtasten eines ungemein *fensibeln Gemütes*, in das Nervenkrankheit und schmerz-

liche Herzenserlebnisse trübe Schatten warfen. Erst im reifen Mannesalter fand er Mut, Kraft und Klarheit, seinen Beruf in der Poesie zu erfassen und als Schaffender vor die Welt zu treten. Und das traf zusammen mit einer Wendung seiner geistigen Bildungsrichtung, die sich unter dem Eindruck des Jahres 1870 in ihm vollzog, einer bewußten Wendung von vorzugsweise französischer Bildung zu deutscher Bildung, die ihm innerlich doch gemäßer war und unbewußt auch schon in ihm gereift war. So trat er gleich mit einer so gut wie fertigen dichterischen Persönlichkeit in die deutsche Litteratur ein zu einer Zeit, deren Einflüsse dieses Persönliche nicht mehr tiefer berühren konnten, weil es schon in einer früheren Zeit sich still entwickelt und nur unter dem Eindruck eines bestimmten Zeitereignisses die Augen aufgemacht hatte. — Von Gottfried Keller unterschied sich Meyer einmal dadurch, daß seine Phantasie das Leben weniger in seinen unmittelbar gegenwärtigen Formen und Erscheinungen anzuschauen und darzustellen liebte, als vielmehr durch den Spiegel des Geschichtlichen; das heißt aber auch: seine poetischen Anschauungen waren ihm mehr durch Bildung vermittelt, während Keller sie mehr dem unmittelbaren Leben abschaute; und ferner: während in Keller vor allem die Natur des Dichters arbeitete und sich von selbst zur Künstlerschaft entfaltete, stand bei Meyers poetischem Schaffen der bewußte Künstler in erster Linie — erst als er seiner Künstlerschaft sicher zu sein glaubte, hat er Zutrauen zum Dichter in sich gewonnen. Will man daher beide gegeneinander abschätzen, wie man so häufig thut, so müßte man eigentlich sagen: Meyer mag innerhalb *seines poetischen* Umkreises der größere, d. h. ausge-

glichenere Künstler sein, Keller ist doch der größere und ursprünglichere Dichter. Damit steht aber Meyer doch keineswegs auf der Linie der Münchener Formkunst, vielmehr sind die Mittel seiner Lebensdarstellung, auch wo sie am Historischen sich entfaltet und bestimmte Bildungsvoraussetzungen macht, doch wesentlich realistischer Art; und derselben Art sind auch seine speciell lyrischen Ausdrucksmittel. — Die Lyrik bedeutet im Verhältnis zur Prosadichtung bei Meyer mehr als bei Keller, wenngleich auch *sein* Ruhm sich vorzugsweise auf seine Novellen gründet. Meyers Lyrik ist nicht die kampfgemute, lebenssichere oder aus Philosophie und Humor oder Satire gemischte Betrachtungslyrik, die bei Keller wenigstens vorherrscht, sie ist vielmehr zum größten Teil entweder reine Stimmungslyrik im engeren Sinn oder jene bis an die Grenze des Epischen gehende Balladenlyrik, welche insbesondere historische Stimmungseindrücke in Gestalten und Situationen verwandelt. Die persönliche seelische Stimmung bewegt sich deutlich zwischen zwei Polen hin und her: dunkle Schwüle dahinten, mit der es immer von Zeit zu Zeit wieder zu ringen gilt — und vorwärts aufatmende Freude an einem großen stillen Leuchten auf den Höhen des Lebens oder auch an kleinem bescheidenem Licht, das doch erhellt und wärmt. Es ist etwas wie Vergangenheitspoesie in Meyers Lyrik, reife Fülle des Sommers, die den Frühling schon hinter sich hat und beginnendes Welken ahnen läßt. Häufig ist allerdings nicht das seelische Erlebnis das erste, sondern irgendwelche Anschauung aus Natur oder Kunst, welche dann erst mit Stimmung sich füllt; und so ist auch die lyrische Ausdrucksweise mehr *plastisch als musikalisch*. Der Stil ist unbedingt indivi-

duell, wenn man ihn aber mit irgend einer Richtung in der modernen Lyrik in Beziehung setzen soll, so ist er durchaus realistisch zu nennen: der bildmäßige Ausdruck für das Empfundene wird schlechtweg der Wirklichkeit entnommen, wird sehr oft gewonnen durch ein scharfes und knappes Hinsetzen von wenig Thatsachen nach- und nebeneinander, oder es wird wenigstens auf diese Weise die Summe der angeschlagenen Empfindungen und Anschauungen vollends in gedrängter Zuspitzung gezogen. Allerdings bekommt dies zuweilen etwas allzu Epigrammatisches oder gar den Anschein, als ob es mit trockenem Kunstverstand so hingesetzt, als ob die prägnant realistischen Züge bewußt gewollt seien. Auch das Balladenartige, das einen breiten Raum in Meyers Lyrik einnimmt, zeigt diesen Stil. Irgend eine historische Stimmung oder Gestalt in einer scharfumrissenen Situation oder auch in einem kurz erzählten Ereignis hinzustellen, treibende Mächte der Geschichte zu personifizieren — in dieser Kunst wetteifert C. F. Meyer mit Hermann Lingg, und er übertrifft ihn nicht selten in der Schärfe, mit der das realistische Einzelne gegeben wird. Doch fällt er dabei nicht leicht ins Kleinliche, es ist doch ein großer Zug darin, ein bewegtes Wehen und Sausen in den historischen Gewandfalten, das sie nicht zu bloßen Kostümstücken herabsinken läßt. Nur die Gefahr der Verschiebung des dichterischen Symbols nach der Seite der historischen Allegorie und im Zusammenhang damit eine Verschiebung der Maßverhältnisse in der poetischen Anschauung vermeidet Meyer nicht immer. Im Wesen lyrisch, eine erweiterte Balladendichtung ist auch Meyers größere Dichtung in Versen „*Huttens letzte Tage*", die an poetischem Gehalt keiner

seiner Novellen nachsteht, durch die gediegene rhythmische Form sogar einen Vorrang vor ihnen gewinnt, während seine andere größere Dichtung „Engelberg" nicht daneben aufkommt. Die letzten Lebenstage und die Sterbetage Huttens auf der Ufnau, im Jahr 1523, führt Meyer hier in einer Reihe von Balladen und lyrischen Stimmungsbildern vor, und es entsteht ein stark verdichtetes poetisches Gesamtbild jener Zeit, all ihre geistigen Mächte kommen zum Wort, und doch lagert die feierlich gedämpfte Stille des nahenden Todes über all dem und erzeugt eine Stimmung, die über die Erregung des Kampfes hinausträgt. — Schon Meyers Lyrik, nicht am letzten sein (1872 erschienener) „Hutten", zeigt einen Hauptcharakterzug seiner Poesie, der sich dann in seinen Novellen noch weiter entfaltet: den Drang nach höchster künstlerischer Konzentration. Seine Phantasie und sein Kunstverstand ruhten nicht, bis die Fülle der Bilder, die irgendwie aus einem gegebenen Stoffe sich hervordrängten, auf die einfachsten charakteristischen Grundlinien eines einheitlichen Gesamtbildes zusammengedrängt waren. Unter einem Dutzend Möglichkeiten von Zügen, Farben, Linien wählte er mit größter Sorgfalt und taktvoller Sicherheit, oft in langwieriger Arbeit eben das, was im gegebenen Falle das Bezeichnendste war, die kürzeste oder die am leichtesten zu verfolgende Linie gab. Auch das ist Realismus — einer freilich, den man ebensogut künstlerischen Idealismus nennen könnte, wenn man ihn in Vergleich mit einer naturalistisch breiten, alles Zufällige wahllos aufnehmenden Wirklichkeitsdarstellung bringt. In Meyers zwischen 1873 und 1891 *erschienenen* Novellen kann man diesen Drang nach *Vereinfachung beinahe* chronologisch verfolgen. Nach dem

Vorschlag, den die Novelle „Das Amulett" gab, kam zuerst der „Jürg Jenatsch", der als Roman gelten sollte und neben großer Gestaltungskraft in Figuren und Situationen auch einzelne unvermeidliche Mängel seiner Gattung zeigt — in Wahrheit ist er eine zum Roman ausgesponnene Novelle oder ist ein Roman geworden, weil der Dichter noch nicht seine ganze Kunst der erzählenden Konzentration besaß. Dann folgte die große Novelle „Der Heilige" — sie hat immer noch etwas vom Zug des Romans in die Breite, obwohl sie im übrigen eine ungemeine und mit hoher Kunst verhaltene Kraft der psychologischen Leidenschaftsentwickelung zeigt. Nun aber kam „Die Hochzeit des Mönches", hier ist der Typus der novellistischen Kunst C. F. Meyers ein für allemal festgestellt: reiche Lebensfülle des Inhalts, unerbittliche Realität des Lebenswahren, überquellender Reichtum der Anschauungen, aber knappste Stilisierung des Vortrags, sorgfältigste, fast zu deutlich merkbare Auswahl des Charakteristischen. Auf dieser Linie bewegen sich mit allerlei Schwankungen und Modifikationen die Novellen „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Das Leiden eines Knaben", „Gustav Adolfs Page"; sie sind allerdings vor der „Hochzeit des Mönches", die meisten aber ganz kurz vorher entstanden und bilden unter dem fraglichen Gesichtspunkt eine Gruppe mit ihr. In der „Richterin" sodann war schon die Neigung zu verspüren, die Verdichtung des Stoffes in den Linien der Form noch über das bisher geübte Maß hinauszutreiben. In den beiden letzten Novellen aber, „Die Versuchung des Pescara" und „Angela Borgia", ist die Konzentration zu einer Filtration geworden, die vieles stofflich Wichtige nicht mehr durchläßt und zuweilen eine Ver-

trautheit mit der Geschichte voraussetzt, wie sie nur bei den wenigsten Lesern zu finden sein mag; andererseits zeigt sich hier eine gewisse Ermattung insofern, als auch wieder manches Stoffliche nicht mehr genügend poetisch verarbeitet ist. Man sieht in dieser ganzen Novellenreihe sehr deutlich die großen künstlerischen Vorzüge, aber auch die Gefahren der Schaffensweise Meyers; Unterhaltungsfutter giebt er gar nicht, aber er verlangt ein gebildetes Organ ästhetischer Aufmerksamkeit und Geduld, das im Publikum nicht allzuhäufig zu finden ist, immerhin eher bei dem in aller Bildung naiv gebliebenen Leser, der wenig liest, als bei den überbildeten zerlesenen Omnivoren. Ebenfalls sehr bezeichnend für Meyers Art und ein wichtiges technisches Hilfsmittel für die poetische Charakterisierung und Konzentrierung ist seine Neigung, die eigentliche Geschichte nicht selbst zu erzählen, sondern durch einen anderen in einer bestimmten Situation erzählen zu lassen, die an sich schon das Interesse gewinnt oder steigert. In der „Hochzeit des Mönches", wo dieses technische Verfahren die größte Wirkung thut, ist es kein Geringerer als Dante, der am Hof des Cangrande in Verona die Geschichte aus der Zeit Ezzelinos von Padua mit steter Beziehung auf seine Zuhörer mitteilt. Indem so der Dichter seine Erzählung durch die Phantasie und den Mund eines anderen Erzählers gehen läßt und diesem eine bestimmte Individualität und Situation leiht, führt sich das Stoffliche immer mehr auf das eigentlich Wesentliche und Charakteristische zurück, erhält alles eine erhöhte Realität und doch die übers gemein Wirkliche hinausgehende Beleuchtung eines bestimmten Temperaments; der Dichter aber verschwindet hinter seinem Werk. Man mag das

raffiniert nennen, und es ist allerdings ein Zeichen dafür, welch großen Wert Meyer auf die Wirkung des Technischen und formal Künstlerischen in der Poesie legte. Aber die Poesie kam doch nicht zu Schaden dabei, und wenn seine Novellen auch nicht die unmittelbar lebenweckende und im besten Sinne volkstümliche Wirkung thun wie die Gottfried Kellers, das Ethische aus mehr entlegenen Kulturvoraussetzungen ableiten und mit weniger starkem Herzstoß des Persönlichen geben: bloße Formkunst ist seine Kunst doch nicht und an poetischem Lebensgehalt steht seine Poesie doch einzigartig da.

In die Reihe der älteren poetischen Realisten, die aus ihrer Zeit durch besondere Bedeutung herausragen, gehört auch Wilhelm Jordan, der einzige aus der Reihe, der — 1819 wie Gottfried Keller geboren — das Ende des Jahrhunderts erlebt hat. Freilich gehört auch er unter diese Realisten nicht im Sinne einer feststehenden Schablone, sondern wie alle anderen nur in seiner ganz besonderen individuellen Art, ohne jeden Schulzusammenhang. Aber wenn der poetische Realismus doch schließlich darin besteht, daß — nach einem Ausdruck Fr. Vischers über C. F. Meyer — „das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit eingesenkt" wird, so trifft das auch auf Wilhelm Jordans Poesie zu, ihrem Gehalt wie ihrer Ausdrucksweise nach, ob man nun seinen „Demiurgos" oder seine „Nibelunge", seine „Andachten" oder seine Lustspiele oder auch seine Romane in Betracht ziehe. Und wenn man durchaus haben will, daß ein Dichter „modern" sei, um zu gelten, so ist Jordan das in ungewöhnlichem Maße, so schroff er sich „der Moderne" im verengten allerneuesten Sinn entgegengestellt hat: von

jungdeutschen Anwandlungen bis zu Nietzsche, dessen bessere Ideen er poetisch vorweggenommen hat, findet sich bei Jordan alles, was an der modernen Geistesentwickelung wesentlich und — gesund ist. Ueber seine speciell poetische Bedeutung sind allerdings die Meinungen sehr geteilt: soviel unbedingte Verehrer er sich namentlich durch seine „Nibelunge" gewonnen hat, so kühl und zweifelnd stand und steht ihm vielfach die Kritik und Litteraturgeschichtsschreibung gegenüber, die ihn gern als bloßen „Reflexionspoeten" beiseite schiebt — mit Unrecht. So viel ist ja wahr: der Ostpreuße Jordan besitzt nicht das Maß von unmittelbarer Intuition und rein poetisch gerichteter Phantasie wie etwa der Schwabe Mörike oder der Schweizer Keller, die „denkende Aufgabe" der Poesie beschäftigt ihn meist in erster Linie; aber ähnlich wie Hebbel ist er doch auch der „künstlerischen Aufgabe" gewachsen, er weiß den Gedanken, wenn er einmal da ist, in Anschauung und „Eindruck" zu verwandeln, der mit dem Denken errungenen Weltanschauung mit Phantasiebildern zu folgen, wenn sie auch nicht jederzeit restlos in ihnen aufgeht. Und im übrigen ist Jordan — auch darin Realist — einer von den Dichtern, deren Bedeutung nicht bloß im ästhetisch Formalen liegt, sondern in der Kraft und Tiefe der geistigen, ethischen Persönlichkeit, welche die Formen füllt. In dieser Beziehung aber darf Jordan nicht nur als ein poetischer Deuter der von ihm durchlebten Gegenwart, sondern auch als ein Seher der deutschen Zukunft gelten; er hat nicht nur die ganze deutsche Entwickelung vom Anfang der vierziger Jahre bis zum Ende des Jahrhunderts, also vom Beginn der politischen Lyrik bis zum Bankerott *„der Moderne" in seiner* Art mit durchlebt, sondern er

hat auch zu einer Zeit, da man noch wenig Verständnis dafür hatte, auf eine zukünftige deutsche Entwickelung gedeutet, die erst das nächste Jahrhundert bringen muß und die wir erst jetzt klarer ins Auge zu fassen beginnen. — In den vierziger Jahren beteiligte sich Jordan poetisch und praktisch an der Zeitbewegung, poetisch mit Gedichten, aus denen auch jungdeutsche Anklänge zu vernehmen waren, praktisch als Abgeordneter zum Frankfurter Parlament und Ministerialrat für die deutsche Flotte. Aber in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, in dem 1852—54 erschienenen Mysterium „Demiurgos" begann er die ihm eigene Weltauffassung zu entwickeln, die er nicht nur in prosaischen Schriften, wie in seinen „epischen Briefen" oder der „Erfüllung des Christentums" oder in der Gedankenlyrik seiner „Andachten" weiter verfolgt hat, die vielmehr auch den eigentlichen Gedankengehalt und Weltanschauungskern seiner großen epischen Dichtung „Die Nibelunge" bildet. Aus all diesen Werken spricht aufs bestimmteste ein einheitliches und starkes Lebenspathos, der Dichter setzt alle Kraft des Denkens und der Phantasie, des Gemüts und Willens daran, über den inneren Zwiespalt der Weltanschauung hinauszukommen, der immer unheilvoller durch das Jahrhundert gegangen ist und an dessen Ueberwindung nur die tiefsten und umfassendsten Geister ernsthaft und nicht erfolglos gearbeitet haben. Die neuen Erkenntnisse und Lebensformen des Jahrhunderts nicht nur — wie der landläufige Liberalismus that — als gegeben hinzunehmen und einseitig mit dem Intellekt zu erfassen, sondern sie mit Gemüt und Phantasie zu vermitteln und in den Willen aufzunehmen und so einer *neuen religiösen* Weltauffassung, dem „deutschen Glauben"

der Zukunft näher zu kommen, das war's, wornach Jordan forschend, denkend und dichtend rang, was er als eine Lebensfrage nicht nur für den Einzelnen, sondern für die Nation und für die Menschheit anschaute und anfaßte. Und zwar nicht in der unhistorischen Weise, die in üblem Pochen auf unser heutiges Naturerkennen über alle früheren Weltanschauungen zur Tagesordnung übergeht, sondern mit dem redlichen Bemühen, das Beste in unserer heutigen Welterkenntnis mit dem Bleibenden am altgermanischen Glauben, am Griechentum und Christentum in Eins zu schauen und zu fühlen; auch nicht in jener kosmopolitischen Art, die einem abstrakten Menschheitsideal nachjagt, sondern mit der klaren Erkenntnis, daß nur auf der Grundlage des angeborenen nationalen Naturells, mit energischer Abstoßung dessen, was dem deutschen Geiste nicht gemäß ist, in fester Zusammenfassung deutschen Gewissens, deutscher Zucht und Herrenart der deutsche Glaube und die deutsche Kraft zu gewinnen sei, der die Zukunft der Erde gehört. Hatte Jordan das schon in der „episch-dramatischen Dichtung", wie er seinen „Demiurgos" nannte, der aber im Grunde mehr lyrischer Art war, scharf und deutlich, wenn auch in manchen Beziehungen noch nicht mit völliger Reife und in nicht ganz geschlossener Form ausgesprochen, so arbeitete er dieselbe Ideenwelt in den sechziger und den ersten siebziger Jahren in den ältesten und unvergänglichsten germanischen Sagenstoff hinein und gestaltete damit ein geschlossenes Epos, das einzige seiner Art, das das 19. Jahrhundert aufweist — die „Nibelunge", deren erster Teil 1867 auf 1868, deren zweiter 1874 erschien. Eine Reihe von Ideen, die *später Nietzsche aufgenommen*, aber ins Einseitige und

Krankhafte übersteigert, die der Nietzscheanismus zur Karikatur verzerrt hat, hat schon Jordan im „Demiurgos" und in den „Nibelungen" maßvoll und ethisch gesund zu poetischer Aussprache gebracht, in den „Nibelungen" zur Gestalt verdichtet. Wenn der darwinistische Vererbungsgedanke dabei stark betont ist, so ist nicht zu vergessen, daß der „Demiurgos" ein halbes Jahrzehnt vor Darwins „Entstehung der Arten" erschienen ist; wenn dieser Gedanke in der modernen Auffassung eine wesentlich pessimistische Wendung bekam, so fehlt bei Jordan die gesund optimistische Seite nicht, sie wird vielmehr siegreich über die andere hinausgeführt — die ganze Geschichte des Wölsungengeschlechtes in den „Nibelungen" ist Zeuge davon. Wenn Hagen der ganz bestimmte und rücksichtslose Vertreter der einseitigen „Herrenmoral" ist, so steht ihm gegenüber Siegfried als die wahre Herrennatur, die auch Liebe und Mitleid — nicht im Sinne der „Sklavenmoral", sondern herrenmäßig kennt und übt. Wie das „Uebermenschliche" im Sinne Jordans größer und ethisch tiefer erscheint als im Sinne Nietzsches, das ist besonders deutlich an der Gestalt der Brunhild und namentlich dort zu sehen, wo sie an Siegfrieds Leiche der Kriemhild die Versöhnung abringt; und die „neue Herrschergattung", die Jordan für die Zukunft erschaut, ist der „Ueberart" Nietzsches um ebensoviel überlegen, als sie tiefer im Ethischen und Nationalen wurzelt und in ihrer unvermeidlichen Tragik erschaut wird. Daß es aber „jenseits von Gut und Böse" einen Unterschied von Lebenstüchtigkeit und Entartung giebt, daß das Entartende und Parasitische zu Grunde gehen muß, daß alle Völker, die „erfolglos *um den Wuchs* der neuen Herrschergattung werben", dem

Untergang geweiht sind — auch das und dergleichen hat Jordan lang vor Nietzsche gesehen. Und so wichtig bei Jordan physische Kraft und Tüchtigkeit und deren Vererbung ist, so führt er doch alles immer wieder auf das Innerliche zurück, auf die Ueberwindung der „erdigen Schwere" durch Zucht und Gewissen, auf das deutsche Gemüt und seinen weltbezwingenden Glauben, der die Zukunft verbürgt. — Eben wegen ihres starken Gedankengehalts und auch im Blick auf den realistischen Ton der Einzeldarstellung hat man die „Nibelungen" Jordans allzu modern gefunden und in tadelnden Vergleich mit dem mittelalterlichen Nibelungenlied gesetzt. Man hat dabei übersehen, daß auch das Nibelungenlied zu seiner Zeit höchst modern war und seinen Gegenstand im einzelnen ganz im Tone der Zeit behandelte, daß der alte Stoff auch in Hebbels „Nibelungen" und Richard Wagners „Nibelungenring" sich eine moderne Prägung gefallen lassen mußte; man hat nicht eingesehen, daß eine poetische Neugestaltung unserer alten und immer wieder neuen Nationalsage nicht die Aufgabe haben kann, sich auf den Ton irgendwelcher Vergangenheit zu stimmen, daß vielmehr die Unerschöpflichkeit einer echten Nationalsage eben in der Fähigkeit liegt, sich immer wieder mit neuem nationalem Weltanschauungsgehalt zu füllen. Man mag mit dem Dichter, der das alte Sagengold mit dem Zeichen einer neuen Zeit prägt, über einzelnes Formale rechten oder etwa auch über die neue Weltanschauung selbst, aber das poetische Recht solcher Neuprägung kann man ihm nicht abstreiten. Wie weit aber Jordans „Nibelunge" volkstümlich geworden sind oder noch werden können, läßt *sich heute noch gar nicht* entscheiden. Und auch über Jor-

dans Bestrebungen, den alten Stabvers zu erneuern, wird sich das Urteil erst klären, wenn wir uns von den Vorurteilen einer undeutschen Poetik noch gründlicher befreit haben werden, als bis jetzt der Fall ist. Wilhelm Jordans ganze Poetenerscheinung weist eben in mehr als einer Beziehung über die Gegenwart hinaus in eine Zukunft, die sich jetzt erst langsam vorbereitet. Mit einigem Vorbehalt gilt das auch von seinen Romanen aus den achtziger Jahren und von seinen feinen Verslustspielen „Die Liebesleugner", „Tausch enttäuscht" und „Durchs Ohr", von denen die beiden ersten schon den fünfziger Jahren angehören. Allerneuestens, 1899, hat er in einem Buch Gedankenlyrik, „In Talar und Harnisch" betitelt, noch einmal die Summe seiner Weltanschauung gezogen und aufs neue sich scharf gegen „Nietzsche-Jünger, Ibsen-Kunden" und gegen alles Ungesunde in moderner Kultur und Kunst ausgesprochen.

Mit den Dichterpersönlichkeiten, die man als die hervorragendsten Vertreter des „poetischen Realismus" zu einer losen Gruppe zusammenfassen kann, ist nun aber die poetische Leistung der Zeit, die eben durch sie (und die Münchener) bezeichnet wird, noch nicht erschöpft. Abgesehen von einer Reihe kleinerer Talente, die irgendwie mit der realistischen Richtung in Beziehung standen, zum Teil aber schon an die Unterhaltungsschriftstellerei grenzten oder wenigstens, auch mit relativ gediegenen Leistungen ihrer Art, nicht viel über den Durchschnitt einer poetisch fruchtbaren Zeit hinauskamen, traten in den fünfziger und sechziger Jahren noch eine Anzahl von Dichtern aus der Masse hervor, die ihre eigene und weiterhinaus bedeutende Physiognomie haben oder wenigstens den poetischen

Schatz der Nation um einige besonders zu beachtende Wertsachen bereichert haben. Eine bestimmte gemeinsame Richtung ist bei ihnen nicht aufzuweisen, wenn auch da und dort Züge von Verwandtschaft mit der Geibel'schen Richtung zu bemerken sein mögen und im ganzen doch ein vorherrschender Zug nach dem poetischen Realismus hin unverkennbar ist. Höchstens könnte man Dichter wie Scheffel, Reuter, Raabe zu einer Gruppe der Humoristen zusammenfassen; aber ein Wiedererwachen des Humors ist überhaupt in den fünfziger und sechziger Jahren im Gegensatz zu der Humorlosigkeit der vorangegangenen Tendenzlitteratur zu beobachten, auch in einem gewissen Zusammenhang mit der realistischen Richtung in der Poesie. — In nur äußerer Beziehung zu den Münchenern, von denen er sich durch realistischen Ton wesentlich unterschied, stand der Kulturhistoriker und Erzähler Wilhelm Riehl, ein Hesse, der 1823 geboren ist und 1897 mit Hinterlassung eines Romans starb. Er war kein großer Dichter aber eine kerngesunde Persönlichkeit, hat auch durch seine kulturhistorischen Schriften breite Wirkungen auf die ernstere Bildung des deutschen Hauses geübt und als Dichter mit seinen Geschichten und Novellen nicht nur die besondere Gattung der kulturhistorischen Novelle aufgebracht sondern auch einen Erzählungsschatz hinterlassen, der durch wirkliche Kunst des Erzählens, durch Gesundheit, Frische und poetischen Lebensgehalt weit über den Durchschnitt emporragt und zur besten Geistesnahrung des deutschen Hauses auf diesem Gebiete gehört. — Aehnliches gilt von den historischen Romanen, mit denen der bedeutend ältere, 1798 geborene und 1871 gestorbene Breslauer *Wilhelm Häring* unter dem Schriftstellernamen

Willibald Alexis schon in den dreißiger und vierziger und noch in den fünfziger Jahren die brandenburgische Geschichte poetisch lebendig machte. Künstlerisch vollendet sind diese Romane nicht immer, aber durchdrungen von gesunder Kraft und Heimatliebe, auch vielfach von starker poetischer Stimmung und namhafter Gestaltungskraft, nicht ohne Humor; sie bieten immer noch eine nahrhafte Kost, die sich von den breiten Bettelsuppen der durchschnittlichen Romanlitteratur wesentlich unterscheidet. Dagegen ist der in den fünfziger und sechziger Jahren und drüber hinaus modeberühmte Berthold Auerbach sehr rasch der Vergessenheit anheimgefallen. Als er im Jahr 1882 siebundsiebzigjährig starb, war er im Grund längst nicht mehr der einst beliebte Verfasser der „Schwarzwälder Dorfgeschichten", sondern nur noch der Verfasser höchst anspruchsvoller und geschraubter Zeitromane. Er war von Haus aus ein schwäbischer Jude aus dem Schwarzwald und hatte von dem Boden, auf dem er geboren war, und vom Verkehr mit bedeutenden Schwaben so viel Schwäbisches mitbekommen, daß er zeitweilig wurzelecht scheinen konnte; aber die jüdische Geistesart überwog bei ihm doch, je länger desto mehr, und die Art von Dorfgeschichte, die er eine Zeit lang in die Mode gebracht hat, schwebte doch einige Fuß höher über dem wirklichen Volksboden, als daß sie die Lebenszeit einer Mode hätte überdauern können. Ein starkes Maß von Charakterisierungskunst ist ihm nicht abzusprechen, aber sie trat von außen an ihren Gegenstand heran mit einem dem Gegenstand fremden Geiste, und sie wurde entwertet durch eine gesuchte und anspruchsvolle Naivetät und ein selbstgefälliges Wichtigthun mit *dem Unwichtigen.* Irgendwie Dauerndes hat der Ver-

fasser des gar nicht barfüßigen „Barfüßele" nicht geschaffen. Umgekehrt ist der aufrechte Tiroler Lyriker und Erzähler Adolf Pichler, ein Altersgenosse Kellers und Jordans, erst am Ende des Jahrhunderts, kurz vor seinem 1900 erfolgten Tode zu allgemeinerer Geltung gelangt, zwar nicht außer Zusammenhang mit der neuen nationalen Bewegung in Tirol, aber doch auch auf Grund seiner gediegenen und gesunden poetischen Leistungen. — Ein eigentümliches litterarisches Schicksal hat Theodor Fontane erlebt — ein Märker von französischer Abstammung, gleichfalls 1819 geboren: als er im Jahr 1898 starb, galt er als Meister des modernsten Berliner Romans und war als solcher hochgefeiert, wurde geradezu zur „Moderne" gerechnet. Und doch gehörte er seinem ursprünglichen Wesen und seiner dichterischen Bedeutung nach in die fünfziger Jahre, war ein trefflicher Lyriker und namentlich Balladendichter, und als solcher hat er sich in einzelnen Leistungen noch bis an sein Ende bewährt, in Ernst und Satire im wesentlichen realistisch gerichtet. „Männer und Helden" hieß seine erste Balladensammlung von 1850, und der Titel war bezeichnend für seine ganze mannhaft kräftige Art. Vom Anfang der sechziger Jahre an schwieg er dann lange als Dichter und veröffentlichte dafür seine wertvollen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg". Erst gegen 1880 kam er ans Romanschreiben, ergriff zuerst historische Stoffe aus der brandenburgischen Geschichte, um dann bald im Berliner Zeit- und Sittenroman aufzugehen. Man kann Fontane nicht wohl zutrauen, daß er das um des Modeerfolgs willen gethan habe, es sieht eher aus, als ob zunächst der Schalk *ihn gereizt hätte, den* Jüngsten zu zeigen, daß er das

auch und in seiner Art besser könne, auf was sie sich so viel zu gut thaten. Es kann nun auch kein Zweifel sein, daß Fontanes Lebenskenntnis sich in diesen Romanen sicherer und tiefer erweist, seine Gestaltungskraft stärker, seine Wirklichkeitsdarstellung mindestens ebenso echt oder echter als die seiner jüngeren Mitstrebenden; aber besonders erfreulich war es doch nicht, den Alten auf dieser Bahn zu sehen. Die dichterische Konzentrationskraft, die er in seinen Balladen erwiesen hatte, opferte er in seinen Berliner Romanen doch allzusehr der unbarmherzigen Wirklichkeitsdarstelllung, und wenn er auch dem Berliner Großstadtleben noch mehr gesunde und erfreuliche Züge abzuschauen wußte als andere, auch eine tiefere ethische Urteilsfähigkeit verspüren läßt — der halbvergessene Lyriker und Balladendichter Fontane vom Anfang der fünfziger Jahre hat doch wohl bleibendere poetische Werte geschaffen als der verspätete Berliner Romanschreiber, den der Zeitgeschmack feierte. In seinem letzten Roman „Der Stechlin" schien immerhin seine ursprüngliche Geistesart wieder aufzuleben. — Als eine Uebergangserscheinung zwischen der Geibel'schen und realistischen Richtung könnte man Theodor Storm bezeichnen, wenn man auf eine derartige Unterbringung Wert legen wollte. Im übrigen war er einfach ein ganzer Dichter, und wenn er mit einem anderen innere Geistesverwandtschaft hatte, so war es Mörike; es ist kein Zufall, daß der Schleswiger aus Husum, der „grauen Stadt am grauen Meer", den schwäbischen Dichter so hoch verehrt hat: was Storm in seinen „Erinnerungen an Eduard Mörike" von dessen Poesie sagt, ließe sich großenteils ohne weiteres auf seine eigene anwenden. Es gilt auch von Storms Poesie: „man sah

durch sie wie durch Zaubergläser in das Leben des Dichters selbst hinein, das zwar auf einen kleinen Erdenfleck beschränkt, aber dafür mit diesem auch desto inniger vertraut und überdies mit einem phantastischen Märchenduft umgeben war, der bei aller anmutigen Fremdheit doch dem Boden der Heimat zu entsteigen schien"; auch Storms poetische Gebilde sind „von farbigster Gegenständlichkeit und doch vom Erdboden losgelöst und in die reine Luft der Poesie hinaufgehoben"; auch bei Storm erfreut „der Mangel der flüssigen Phrase und jener aus der Alltäglichkeit der Anschauungen hervorgehenden bequemen Verständlichkeit", auch ihm war in der Poesie „tiefes Selbsterleben das Wesentliche". Wie Mörike liebte er es, sich einzuspinnen, mehr in die Tiefe der Natur und des Gemütes zu dringen als in die Breite des Weltlebens zu gehen; aber dafür bildete er auch, um mit Mörike zu reden, „jedes schöne Werk von innen heraus, sättigte es mit seinen innersten Kräften", und die trotzdem nicht fehlende Beobachtung des Außenlebens und seiner Einzelheiten war jene unbewußt eindringende, traumhaft sichere, die durch kein Notizbuch zu ersetzen ist. Dies gilt nicht nur von Storms Lyrik, sondern auch von seinen Novellen, die künstlerisch und als solche denen Heyses ebenbürtig, aber poetisch ihnen meist überlegen sind, und zwar eben durch die Innigkeit und Leuchtkraft, mit der die Gemütsstimmung die Gestalten und Bilder von innen heraus durchdringt; man spürt den Lyriker im Novellisten, ohne daß dadurch die Grenze der Gattungen verwischt würde. Daß Storm bei alledem auch dem wirklichen Leben und den öffentlichen Angelegenheiten der Nation nicht fremd war, das hat der 1817 geborene Schleswig-Holsteiner in

den fünfziger Jahren bewiesen, als er für die Selbständigkeit seiner Heimat gegenüber der dänischen Herrschaft wirkte, manch kräftiges Trutzlied sang und lieber Brot und Stellung und Heimat ließ, als daß er seine Ueberzeugung verleugnet hätte. Er trat in preußische Dienste und harrte, ohne das „Holstenheimweh" zu verlieren, aus, bis die Ereignisse von 1864 ihm die Rückkehr in die Heimat ermöglichten, die er dann nicht mehr verlassen hat und in der er 1888 gestorben ist. Aber auch in diesen politischen Kämpfen ist er nicht zum bloßen tendenziösen Parteisänger herabgesunken, hat nie versäumt, auch durch den Kampf des Tages irgendwie einen poetischen Ton erklingen zu lassen, der an die bleibenden Angelegenheiten der Menschheit erinnert. — Storms Lyrik, die zuerst zwischen und in seinen Novellen zerstreut auftrat, aber schon 1853 in einer eigenen Sammlung erschien und sich später langsam vermehrte, ist dem Umfang nach viel enger begrenzt als seine Novellistik, die zwar nicht so umfangreich ist wie die Heyses, aber doch viele Bände füllt. An Reinheit und Geschlossenheit der Form dürfen sich seine Gedichte neben den besten lyrischen Erzeugnissen der Geibel'schen Richtung getrost sehen lassen, aber sie tragen noch mehr das ganz individuelle Gepräge des Erlebten, erinnern in ihrer schlichten, knappen Innigkeit, konzentrierten Anschaulichkeit und stimmungsvollen Anmut doch wieder mehr an Mörikes Art, ohne daß man eine Abhängigkeit von Mörike behaupten dürfte; dagegen fehlt ihnen jener leise Anhauch aus Hellas, der sich bei Mörike oft mit so eigenem Reize über die deutsche, die schwäbische Art hinlegt. Alles in allem zählt Storm in die Reihe unserer vorzüglichsten *Lyriker, wenn man* auch neuerdings seine lyrische Bedeutung

zuweilen stark überschätzt hat. Daß er ein ganzer Dichter war, wird eigentlich aus seinen Novellen noch deutlicher als aus seiner Lyrik, denn in der Prosaerzählung so ganz Dichter zu bleiben, wie es Storm selbst in seinen künstlerisch weniger vollendeten Novellen blieb, das heißt etwas, in dieser Beziehung reichte er nicht nur an Mörikes, sondern auch an die poesiegesättigtsten Novellen Kellers. Aus den allereinfachsten Lebensverhältnissen, aus den unscheinbarsten Begebenheiten wußte Storm das Gold des dichterischen Gehaltes zu heben, im scheinbar Unbedeutenden entfaltete er die Macht und Tiefe dessen, was Menschengeschick heißt, in das leichteste Gewebe einer ganz schlichten Erzählung wußte er die festen Knoten zu knüpfen, in denen Menschenwille und Weltgesetz mit Notwendigkeit sich verschlingen. Es ist nicht nur die Lust am Fabulieren oder Lösen von psychologischen Problemen, was in diesen Novellen waltet, sondern auch ein starker ethischer Zug, der Schuld und Sühne auch im Alltäglichen zu schauen und zu wägen trachtet, zum Tragischen neigt und auch im heißen Sturm der Leidenschaften das unverworrene sittliche Urteil wahrt. Auch die Prosasprache Storms zeigt insofern den Lyriker, als sie aufs satteste durchtränkt ist vom flüssigen Elemente der Stimmung und doch von hoher Klarheit und Anschaulichkeit, als sie immer noch etwas zu ahnen, zu ergänzen übrig läßt und doch Phantasie und Empfindung des Lesers mit großer Sicherheit lenkt; und die Provinzialismen, die diese Sprache wie die Gottfried Kellers mitführt, dienen in der Regel nur dazu, den eigentümlichen Erdgeruch zu verstärken, den der Wein der Storm'schen Dichtung vom heimatlichen Boden mitbekommt.

Zwei andere niederdeutsche Dichter, die ungefähr zur gleichen Zeit mit Storm auftraten, haben nicht wie dieser hochdeutsch, sondern fast ausschließlich im niederdeutschen Dialekt gedichtet und durch ihre Dichtungen den Anstoß gegeben, daß die freilich nie ganz verstummte Dialektdichtung nicht nur in Niederdeutschland, sondern auch in Hoch- und Mitteldeutschland wieder in neuen Trieb kam: das waren Klaus Groth und Fritz Reuter. Es ist müßigerweise viel darüber gestritten worden, welcher von beiden mehr bedeute. Daß Reuter bis jetzt die breiteren Wirkungen durch ganz Deutschland gethan hat, ist außer Zweifel — daß Groth mehr dichterische Tiefe und künstlerische Rundung besitze, wird sich wenigstens im Blick auf seine Lyrik behaupten lassen; im übrigen aber sind beide so verschiedener Art, daß man sie nicht wohl gegeneinander abschätzen kann. — Der im Jahr 1899 mit 80 Jahren gestorbene, also mit Keller und Jordan gleichalterige Klaus Groth war ein Dithmarsche aus Heide, ein Stammesgenosse Hebbels; aber er hat sich nicht wie dieser vom Heimatboden gelöst, um eine größere Welt zu erobern, sondern er hat in engstem und bewußtem Anschluß an seine Heimat und in völliger Beschränkung auf ihren Lebensgehalt doch eine eigentümliche poetische Größe gewonnen, indem er den engen Kreis vollständig ausfüllte, und zwar mit unbedingter Beherrschung der künstlerischen Mittel. Mit dem „Quickborn", der 1852 erschien, trat Klaus Groth sofort als fertiger Lyriker vor die Welt, ein Dialektlyriker allerdings, aber als solcher unbedingt poetisch vollwertig — alles ganz und rund, wie selbstverständlich. Nun ist *allerdings* der Dialekt eine Schranke, und es erhebt *sich die schwierige* Frage, wie weit und unter welchen

Bedingungen bei einem Volk, das eine ausgebildete Gemeinsprache hat, auch die Dialektdichtung zum allgemeinen poetischen Nationalbesitz werden könne, und ob die sprachliche Beschränkung durch den Dialekt für den Dichter, im besonderen den Lyriker, keine Beschränkung seiner Größe in seiner Dichtgattung bedeute? Wenn die Frage in bejahendem Sinne gelöst werden kann, so hat sie bis auf einen gewissen Grad schon Johann Peter Hebel, jedenfalls aber Klaus Groth in diesem Sinne gelöst, und so massenhaft seither die Dialektlyrik bei allen deutschen Stämmen ins Kraut geschossen ist, die lyrische Vollgültigkeit des „Quickborn" haben später doch nur wenige Dichtungen des vielbeliebten Bayern Karl Stieler oder des wenig bekannten Oberschwaben Michel Richard Buck annähernd erreicht. Das mag wohl auch damit zusammenhängen, daß das Niederdeutsche, obwohl es sich nicht zur deutschen Gemeinsprache entwickelt hat, doch mehr den Charakter einer Volkssprache als den einer Mundart trägt, während die ober- und mitteldeutschen Dialekte, nachdem sie die hochdeutsche Gemeinsprache aus sich hervorgetrieben hatten, mehr als das Niederdeutsche in die Stellung bloßer Mundarten zurückgesunken sind. Aber das Entscheidende dabei ist doch die starke und echte Dichterkraft Klaus Groths: sie hat den Lebensgehalt seiner Heimat nicht nur voll und anschaulich zu gestalten und auszusprechen gewußt, sie hat ihn auch in einer Weise poetisch vertieft und erweitert, daß überhaupt das deutsche Volksgemüt sich in Groths Dichtungen wiedererkennt; und das mit einer künstlerischen Meisterung der poetischen Form, die ihn hinter den besten deutschen Lyrikern des Jahrhunderts *nicht zurückstehen* läßt — sobald man einmal

das Moment des Dialekts für den gegebenen Fall nicht in Rechnung stellt. Im übrigen gilt das alles zwar hauptsächlich von Groths plattdeutscher Lyrik, aber auch von seinen Erzählungen in Versen und Prosa. — Fritz Reuter ist insofern nicht mit Klaus Groth zu vergleichen, als der Schwerpunkt seiner Dichtung nicht in der Lyrik liegt sondern in der Erzählung, insbesondere in der Prosaerzählung; und auch insofern, als der Humor, der freilich auch bei Groth durchaus nicht fehlt, doch bei Reuter ein viel wesentlicherer Charakterzug und ein wichtigeres Moment seiner Wirkungen ist. Auch sonst ist der 1810 geborene Mecklenburger eine ganz andersartige persönliche und poetische Erscheinung, in der freilich das specifisch Künstlerische nicht zu so scharfer Ausprägung gekommen ist wie bei Klaus Groth; aber ein Dichter war er in seiner Art so gut wie dieser. Persönliche Schicksale haben ihn nicht so zeitig und stetig wie den andern auf der heimatlichen Scholle ausreifen lassen. Die Geschicke der deutschen Burschenschaft, die für die deutsche nationale Entwickelung wohl praktisch nicht allzuviel bedeuteten, aber im idealen Sinne etwas Typisches in sich bargen, waren für keinen deutschen Dichter von so einschneidender Bedeutung wie für Fritz Reuter; sie haben seine allgemein geistige Entwickelung und die Entwickelung des Dichters lange gehemmt und verzögert, in gewissem Sinn für sein ganzes Leben beeinflußt — andererseits haben sie, mittelbar und unmittelbar, seiner Poesie nicht nur Inhalt gegeben, es weht auch etwas vom Geiste der burschenschaftlichen deutschen Gesamtjugend über die mecklenburgischen Ackerfelder, zwischen denen sich Reuters Poesie heimisch gemacht und begrenzt hat. — Auch Fritz Reuters Poesie ist wie die Klaus

Groths — und das ist eigentlich das einzige, was sie gemeinsam haben — so eng verknüpft mit dem niederdeutschen Dialekt, daß sie sich von ihm gar nicht loslösen läßt; solange Reuter hochdeutsch schrieb (auch „Stromtid" wurde zuerst hochdeutsch geschrieben), hatte er als Dichter und als Humorist noch nicht sich selbst gefunden. Erst im heimischen Dialekt wurde die eigentümliche Kraft seines Talentes frei — und das ist, wenigstens soweit es den Humoristen angeht, durchaus nicht verwunderlich, denn Humor und Mundart stehen in einem ganz besonderen psychologischen Verhältnis; aber auch das, was man neuerdings „Heimatkunst" genannt hat, steht in einem naturgemäßen Verwandtschaftsverhältnis zum Dialekt. Auch auf anderem Stammesboden ist das zu bemerken; so ist z. B. die schwäbische mundartliche Prosaerzählung, die sich in den letzten Jahrzehnten stark entwickelt hat, entstanden unter dem direkten Eindruck von der ausschlaggebenden Bedeutung des Dialekts für Fritz Reuters Poesie — wie der Anfänger dieser schwäbischen Erzählungsart, die dann hauptsächlich von Richard Weitbrecht weitergepflegt wurde, hiemit bezeugt. — Die Kunst, zu erzählen und erzählend zu gestalten, war Fritz Reuters eigentliches Talent. Die lyrische Begabung fehlte ihm nicht, wie seine 1853 erschienenen „Läuschen und Rimels" zeigen und auch eine Reihe von Stellen in den aus dem Jahr 1856 stammenden kleinen epischen Versdichtungen „Kein Hülsung" und „Hanne Nüte"; aber das Lyrische hat sich bei ihm nicht so zu selbständiger Bedeutung entwickelt wie bei Klaus Groth — das Drama vollends war nicht sein Feld, obwohl er sich auch auf diesem versucht hat. Aber *erzählen konnte er, wirklich* erzählen statt zu schildern

und zu beschreiben, erzählen in lebendiger Bewegung der Vorgänge und so, daß die Erzählung zugleich gestaltet. Nicht immer zwar stand er ganz auf der Höhe dieser erzählenden Gestaltungskraft, aber er erzählte immer um so besser und gestaltete um so sicherer, je weniger er Versuche machte, nach den landläufigen Romanrezepten zu erfinden und zu spannen, je mehr er dagegen das wirklich gelebte und von ihm selbst innerlich durchlebte Leben sich schlicht und einfach vor den Augen des Lesers oder Hörers entwickeln ließ; und es ist sehr bezeichnend, daß Fritz Reuter, lange ehe er als plattdeutscher Schriftsteller auftrat, das mündliche Erzählen im heimischen Dialekt zur Virtuosität ausgebildet hatte. Seine berühmteste Figur, der „Entspekter Bräsig", war längst in mündlichen Erzählungen und kleinen Skizzen ausgearbeitet, ehe er seinen hochdeutschen Roman in den Dialekt umsetzte und ihm mit Bräsig und seinem ganzen Kreise aus der Romanblässe heraus zu rotbackigem humoristischem Leben verhalf. Leben, sogar herb wahres Leben hat übrigens auch die nichthumoristische Dichtung „Kein Hüsung", mehr als der vielgepriesene, aber im Grund doch etwas unreife „Hanne Nüte". Am meisten haben seine drei größeren Prosaerzählungen gewirkt, die von 1860 bis 1864 unter dem Titel „Olle Kamellen" erschienen: „Ut de Franzosentid", „Ut mine Festungstid", „Ut mine Stromtid"; sie hauptsächlich haben ihm seine breiten Erfolge verschafft und veranlaßt, daß man sich bis hoch nach Oberdeutschland hinauf für niederdeutsche Dialektdichtung interessierte und ins Platt hineinlas. In diesen Erzählungen feierte auch der Humor Fritz Reuters seine Haupttriumphe; aus den *ersten Kapiteln* der „Franzosentid" und der „Stromtid"

könnte man eine ganze ästhetische Theorie des Humoristischen entwickeln, ohne daß man viel anderswoher hinzubringen müßte; und ganz ohne jede theoretische Klarheit empfindet an hundert anderen Stellen jeder, der überhaupt für Humor empfänglich ist, die beiden Mischungsbestandteile des Humoristischen, wenn ihm das innerste Herz bis zu Thränen ergriffen wird, die ganze Tiefe des Menschenwehs sich aufthut und doch das helle Lachen befreiender Heiterkeit, die gute ehrliche Luft gesunden Alltagslebens sich heilend über alles Leid und Weh breitet. An manchen anderen Stellen, wenigstens der „Stromtid", läßt sich allerdings die Sentimentalität, die man Reuter schon vorgeworfen hat, nicht ganz wegleugnen; aber da hat man es eben mit den Teilen des Werkes zu thun, die aus der ursprünglichen hochdeutschen Romananlage stammen — hier hatte der Dichter seinen überlegenen Humor noch nicht als Schriftsteller gefunden. Einen ganz besonderen Respekt aber vor der siegreichen Kraft des Humors in Fritz Reuters Gemüt bekommt man aus der „Festungstid": wem so nichtswürdig die schönsten Jugendjahre durch brutale Gewalt gestohlen worden sind, wem dadurch das ganze Leben mit Bitternis durchsetzt und die Gesundheit für immer untergraben worden ist wie dem 1834 in Preußen zum Tod verurteilten Burschenschafter Fritz Reuter — wenn der dieses ganze Elend so ins versöhnende Goldlicht des Humors rücken konnte, wie es Reuter in dieser Festungsgeschichte der jungen „Königsmörder" thut, dann hatte er sich als echten Humoristen beglaubigt, aber auch gezeigt, daß der Humor eine andere und höhere Kraft des Gemüts erfordert als der bloße *Witz oder die gemütleere* Posse. Im Jahr 1874 ist Fritz

Reuter in seiner Villa an der Wartburg gestorben, zur Zeit einer der berühmtesten Dichter. Er ist ohne Zweifel eine Zeit lang überschätzt worden, ebenso zweifellos gerade um der schwächeren Seiten seiner Poesie willen; aber der später eingetretene Rückschlag der Unterschätzung hatte doch auch kein Recht, er zeigte nur, wie gefährlich es auch für einen echten Dichter ist, wenn sich eine Zeit lang die Mode seiner bemächtigt.

In die Mode ist ein anderer unserer ersten deutschen Humoristen nicht gekommen, der noch lebende Wilhelm Raabe, gleichfalls ein Niederdeutscher, 1831 im Braunschweigischen geboren; sein persönliches und poetisches Wesen wurzelt unverkennbar im niedersächsischen Boden, wenn er auch längere Zeit in Stuttgart gelebt und sogar in einem humoristischen Roman schwäbisches Wesen mit einer verhältnismäßig großen Sicherheit dargestellt hat. Ueberhaupt läßt sich an Dichtern wie Raabe, Storm, Reuter, Groth, in manchen Beziehungen auch Hebbel — wenn man etwa Dichter wie Mörike, Kurz, Lingg, Keller, C. F. Meyer dagegenhält — sehen, in welch merkwürdiger innerer Verwandtschaft die rein niederdeutsche und die rein oberdeutsche, besonders die schwäbisch-alemannische Stammesart stehen, wenigstens in Sachen der Poesie — während in den mitteldeutschen Stammesgebieten und nach dem Nordosten hin in vielen Beziehungen ein ganz anderer Geist waltet. Raabe ist zuerst unter dem Namen Jakob Corvinus aufgetreten und hat sich im Jahr 1857 mit seiner „Chronik der Sperlingsgasse" in die Litteratur eingeführt, einem noch etwas romantisch formlosen, aber aller Poesie vollen und von gesundem Humor getragenen *Werke. In den sechziger* Jahren, in denen seine Haupt-

werke entstanden, haben die besseren Leser auf ihn geachtet, hat namentlich sein „Hungerpastor" viel Leser gefunden; aber in den siebziger und achtziger Jahren wollte man wenig von ihm wissen, und erst neuerdings beginnt man ihm wieder gerecht zu werden, ihn vielleicht erst recht in seiner Bedeutung zu würdigen. Dieses Verhältnis zwischen Raabe und dem Publikum ist bezeichnend für die in Frage kommende Zeit wie für sein eigenes geistiges Wesen: von der zweiten Hälfte der sechziger Jahre an bestimmte die moderne Bildungsverflachung und die Wichtigthuerei mit der neuesten Kulturhöhe den Geschmack des Publikums wie selten einmal, und es begann zugleich jene gemeine Jagd nach Gewinn und Genuß, jene materialistische Veräußerlichung, die in den siebziger Jahren in ihrer ganzen Schamlosigkeit an den Tag trat; diese Zeitrichtung wollte bald nichts mehr sehen als einen gefälligen Spiegel ihrer schon angefaulten Kulturherrlichkeit. Damit aber stand Raabes ganze Geistesart im schroffsten Widerspruch: ihm imponierte die ganze Herrlichkeit nur auch gar nicht, er hielt ihr nicht einen angenehmen Toilettenspiegel vor sondern den Narrenspiegel seines überlegenen Humors; er setzte aller selbstzufriedenen Bildungsverflachung das trotzige Recht der vertieften Persönlichkeit gegenüber, aller Veräußerlichung in der Hetz und Hast des modernen Lebens die ruhige, sichere Innerlichkeit des Gemüts, aller wohlfeilen Wichtigthuerei des Ewiggestrigen die unerbittliche Kritik des Ewigbleibenden. Und er that das nicht mit Reflexionen und Deklamationen, die man ja am Ende gerne angehört hätte wie eine Kapuzinerpredigt, sondern er that es mit Bildern und Gestalten, die er fest und sicher der Zeit vor das bildungsschwindlige

Auge stellte; er that es auch nicht mit bloßer mürrischer Abschilderung des Angefaulten, Häßlichen, Seichten und Brutalen an der Zeitkultur — auch das kann ja eine solche Zeit mit behaglichem Schmunzeln hinnehmen, wie sich bald darauf gezeigt hat — vielmehr ließ Raabe hinter der schimmernden Oberflächlichkeit das innerlich wunde Herz und das bittere Unbefriedigtsein des Kulturlebens deutlich herausspüren, legte aber im übrigen den Hauptnachdruck auf das, was im stillen als Gegensatz noch da war, auf alles gesunde, echte, wenn auch noch so bescheidene und von der Welt in den Winkel gesetzte Leben, das immerhin noch häufiger da war und ist, als man im Lärm und Staub des Tages hören und sehen will, sei's auch ganz abseits von der Heerstraße oder auch mitten in der Großstadt. Am deutlichsten hat sich die Geistesart Raabes in seinen drei großen Romanen „Der Hungerpastor", „Abu Telfan" und „Der Schüdderump" ausgesprochen, die 1864, 1867 und 1870 erschienen sind und eine Art Trilogie bilden; eine Art Vorspiel dazu waren 1863 die „Leute aus dem Walde". In der zeitlichen Reihenfolge dieser Romane glaubt man zu sehen, wie sich Raabe in immer schärferen Widerspruch zu der anwachsenden Flut der Zeitrichtung setzt, aber eine steigende pessimistische Bitterkeit in ihnen zu finden, dazu liegt keine Berechtigung vor — dem widerspricht schon die humorvolle Kraft des Gemüts, das um die Katzenmühle in „Abu Telfan" und um das Siechenhaus zu Krodebeck im „Schüdderump" noch so lichtstarke Fäden spinnt wie durch die Stube des Sternsehers Ulex in den „Leuten aus dem Walde" oder um die Schusterkugel des „*Hungerpastors*". *Auch* die weittragenden Gesichtspunkte einer

großzügigen und geistesgesunden Menschenerziehung fehlen in dem letzten dieser vier Romane so wenig wie in dem ersten. Unter den späteren Romanen und Erzählungen Raabes, die den siebziger und achtziger Jahren angehören, sind auch manche kleinere historische Erzählungen, die — wie schon einer seiner früheren Romane „Unsers Herrgotts Kanzlei" — ein feines Gefühl für historische Stimmungen zeigen, auch in dieser späteren Zeit aber ging er am liebsten in „alte Nester", um deren Poesie und Humor mitten in der modernen Welt herauszuholen; wie ausgelassen sein Humor gelegentlich sein konnte, zeigt der „Christoph Pechlin", dessen Held ein hinausgeworfener Tübinger Stiftler ist. Griffen auch diese späteren Werke, wenigstens eine Zeit lang, nicht mehr so scharf und tief wie die früheren in die Gegensätze von Welt und Gemüt hinein, so verleugnete sich doch auch in ihnen weder Raabes grundlegende Geistesrichtung noch sein tiefes Gemüt und seine Kunst der Menschengestaltung. Immerhin machte sich, wie das zuweilen gerade bei originellen Humoristen geschieht, mit der Zeit etwas wie Manier spürbar, so etwa vom „Wunnigel" an; aber auch hiedurch ließ sich der lichte warme Schein nicht vertreiben, der über seiner ganzen Poesie liegt und aus tiefstem deutschem Herzen kommt, „jenes Flimmern und Zittern", wie er selbst einmal sagt, „welches über den Werken der großen Dichter liegt und überall die Sonne zur Mutter hat."

Außer Geibel und Heyse, Freytag und Reuter hat es kein anderer von den wirklich bedeutenden Dichtern des Zeitraums schon vor 1870 zu solcher Berühmtheit und Beliebtheit gebracht wie Joseph Viktor Scheffel. *Später, zur Zeit „der Moderne"*, hat sich auch gegen ihn

eine grämlich nergelnde Kritik erhoben, die ihm jede poetische Bedeutung absprechen wollte. Das war freilich ein begreiflicher Rückschlag gegen eine ins Maßlose geratene Scheffelverehrung und Scheffelnachahmung; Scheffelvereine, Scheffeljahrbücher, und was dergleichen sonst gegen das Ende des Jahrhunderts zum Modebetrieb der litterarischen Zeitbildung gehörte, nahmen sich freilich sonderbar anspruchsvoll aus, und in der Scheffelnachahmung forderte der unbarmherzigste Dilettantismus so unerhörte Opfer, daß mäßige Talente unter den Nachahmern, wie Julius Wolff und Rudolf Baumbach, noch bedeutend scheinen konnten. Aber was konnte Scheffel für das alles? Er selbst war kein Nachahmer, sondern als Dichter und Mensch eine durchaus selbständige Persönlichkeit, und gegen überstiegene Verehrer konnte er bei Lebzeiten gelegentlich so ablehnend oder stachelig sein wie Gottfried Keller. Seine großen Erfolge aber hat er als Dichter ehrlicher verdient als manch andere Berühmtheit, denn wenn er auch nicht zu den Größten zählte, so war er doch ein echtes, originales Talent, gestaltungskräftig und geistig viel tiefgründiger, als seine seichten Verehrer oder oberflachen Kritiker ahnten. Und er hatte dem deutschen Volk zu seiner Zeit etwas zu geben, wenn auch nicht das Größte und Tiefste, was es damals bedurft aber vielleicht nicht einmal gewürdigt hätte, so doch etwas Gesundes: Humor und deutsche Weltauffassung. Wer seine Erfolge zu einem guten Teil der deutschen akademischen Jugend verdankt, an dem muß etwas sein oder es ist an dieser Jugend nichts — die deutsche Studentenjugend der sechziger Jahre aber, die dann die Schlachten von 1870 mitgeschlagen hat, war noch im Kern gesund und unberührt von der nach

1870 eingetretenen geistigen und ethischen Entartung, und sie hat in Scheffel durchaus nicht bloß den Dichter des erst 1868 erschienenen „Gaudeamus" verehrt, auch nicht bloß den des „Trompeters", sondern recht sehr den Dichter des „Ekkehard" und der „Frau Aventiure". Dem Stamme nach war der 1826 in Karlsruhe geborene Scheffel, was man einen Rheinschwaben nennen kann, es mischte sich in seinem geistigen Naturell in eigentümlicher Weise die schwerere, oft sogar schwerflüssige schwäbisch-alemannische Art mit der leichteren rheinischen. Wie so mancher anschauungskräftige Dichter glaubte er sich eine Zeit lang zum Maler berufen und hat erst mit dem Ende der ersten Jugend den Dichter in sich entdeckt; indessen hatte ihn aber auch das ihm aufgedrungene Rechtsstudium noch zu anderen Studien geführt, die dann seiner Dichtung Stoff gaben. Im Jahr 1854 erschien sein „Trompeter von Säkkingen", den er das Jahr zuvor auf Capri, statt zu malen, geschrieben hatte — mit ihm begründete er seine Erfolge. Trotz der simpeln Fabel und ziemlich billigen Konfliktslösung, trotz vieler holprigen trochäischen Vierfüßler ist dieses Erstlingswerk Scheffels keineswegs das leichte und seichte Ding, als das man es später verschrieen hat, nachdem allerlei Modeunwesen sich daran gehängt hatte. Es ist eine Jugendarbeit, aber von eigener Art, frisch und gesund und von einem ehrlichen Humor, welcher der naheliegenden Sentimentalität und Gefühlsflachheit kräftig wehrt, und neben dem Humor zieht ein Ernst wehmütig tiefer Weltauffassung durch das Buch, der sich hauptsächlich in dem „stillen Mann" poetisch verdichtet und *schon eine starke Reife* zeigt. Schon 1855 aber folgte der *Roman „Ekkehard"*, und dieser ist nicht nur Scheffels ge-

diegenste poetische Leistung, sondern überhaupt einer der wertvollsten, das heißt poetisch und künstlerisch wertvollsten Romane, welche die deutsche Litteratur besitzt, zum mindesten unter den historischen oder kulturhistorischen Romanen. Denn der spröde und fernliegende Stoff ist hier so vollständig und restlos poetisch bezwungen, als es überhaupt einem Roman möglich scheint. Durch den Humor und den natürlichen Gemütston, sowie durch die klare poetische Gestaltung des zu Berichtenden bringt Scheffel dem Leser das Erzählte so nahe, daß er es menschlich miterlebt und nicht sonderlich darum bekümmert ist, in welchem Jahrhundert er sich befindet; das harte Stück Weltgeschichte einer rauhen Zeit, die bedeutenden kraftvollen Regungen der werdenden deutschen Kultur gerade in dieser Zeit — dieses Historische bedrückt den Leser nicht mit Fragezeichen und halbgelösten Rätseln, sondern wird ihm lieb und vertraut durch die Persönlichkeit des Erzählers, der das so zu erzählen weiß. Und das Ganze ist so durch und durch deutsch, daß man den Wirkungen des „Ekkehard" auf die deutsche Jugend geradezu eine nationale Bedeutung zuschreiben darf. Ein Wartburgroman, den Scheffel lange mit sich herumtrug und der ihm unter leidvollen Lebenserfahrungen noch mehr Gemütsschwere schuf, ist nicht zu stande gekommen, und es ist fraglich, ob er die Höhe des „Ekkehard" erreicht hätte. Als Niederschlag davon blieb die kleine, aber künstlerisch völlig runde Erzählung „Juniperus" und das Liederbuch „Frau Aventiure". Der Schein gelehrter Nachbildung, den diese „Lieder aus Heinrich von Osterdingen Zeit" haben, ist nur der Schein der äußeren Form; in Wahrheit sprach sich hier zum überwiegenden Teil Erlebtes und

Empfundenes mit starkem Leidenschaftston oder mit frischem Humor aus, und wer sich einmal in das Buch eingelebt hat, der findet hier die tiefste und beste Lyrik Scheffels. Die Lieder der „Gaudeamus" aber tragen allerdings den Charakter der Studentenpoesie, doch ist nicht einzusehen, warum eine solche nicht auch einen Platz in der Litteratur haben solle — in der der modernen so gut wie in der früherer Jahrhunderte. Sodann aber sind die meisten dieser Lieder doch etwas mehr als vergängliche Bierzeitungen: es waltet in ihnen neben einfachem Kneiphumor doch auch jener Humor, der sich in die komischen Widersprüche vertieft zwischen dem heißen Ringen des Menschen um Wahrheit und Erkenntnis und der Unzulänglichkeit unseres Wissens, zwischen großen wissenschaftlichen Ausblicken und Famulus-Wagner-Kleinkram. Es ist nicht einzusehen, warum man über diese Widersprüche nicht auch lachen sollte, statt sich nur über die Schranken unserer Erkenntnis zu betrüben, und warum diesem Humor nicht auch ein wirklicher Dichter einmal burschikosen Ausdruck hätte geben sollen.

Es wäre verwunderlich gewesen, wenn in einer poetisch so fruchtbaren Zeit nicht auch das engere Schwabenland den einen oder anderen Mann gestellt hätte, auch außer dem Realisten Hermann Kurz; hier ist ja uralt poetischer Boden, der immer trägt, wenn auch eigensinnig und ungleich. Die Ernten der litterarischen Mode hat er freilich bisher nie getragen, und so sind die minder kräftigen schwäbischen Talente auch nur selten auf den Wellen einer Tagesströmung in weitere Kreise gedrungen. Daß es aber *an allerlei Talenten auch* in den fünfziger und sechziger *Jahren nicht fehlte,* mag man aus dem 1864 von Lud-

wig Seeger herausgegebenen „Deutschen Dichterbuch aus Schwaben" ersehen, das die einheimischen Talente der Zeit mit älteren Schwaben und nichtschwäbischen Dichtern vereinigte. Die meisten finden sich dann, nebst einigen jüngeren Dichtern, wieder in dem 1883 von Eduard Paulus und Carl Weitbrecht herausgegebenen „Schwäbischen Dichterbuch". Eine bestimmte Durchschnittsrichtung ist bei den schwäbischen Dichtern jener Periode nicht zu bemerken; es mischen sich ältere, romantische Elemente mit Merkmalen der Geibel'schen Richtung und realistischen Zügen. Durch Stärke der dichterischen Persönlichkeit aber ragten aus der Reihe jener Talente Friedrich Vischer und J. G. Fischer hervor. — Der als Aesthetiker berühmte Friedrich Theodor Vischer hat allerdings einige seiner poetischen Hauptwerke erst in den siebziger und achtziger Jahren veröffentlicht, dem Geiste nach gehörte er aber unbedingt der Zeit vor 1870 an. Auch überwog in seiner Gesamtpersönlichkeit der Mann des Denkens und der Wissenschaft ohne Zweifel den Dichter, aber diese Persönlichkeit war an sich so wuchtig und die künstlerische Veranlagung seiner Natur doch so wesentlich, daß auch da, wo er sich dichterisch aussprach, nichts Unbedeutendes herauskommen konnte. Andererseits wäre Vischer das, was er als Mann der Wissenschaft, insbesondere als Aesthetiker bedeutet, niemals gewesen oder geworden, wenn ihm nicht der Künstler von Anfang an im Blut gesteckt wäre, wenn er nicht selbst soweit Poet gewesen wäre, daß er in der Dichterwerkstatt Bescheid gewußt hätte wie kein bloßer Gelehrter. Auch aus seinen wissenschaftlichen Werken schaut alle Augenblicke der Dichter heraus — und der Humorist; denn so viel in seinen 1882

erschienenen „Lyrischen Gängen", in den zornigen „Epigrammen aus Baden-Baden" von 1867, auch in dem romanartigen „Auch Einer" von 1879 und sonst an ernsthafter, oft schwer ernster Poesie und Gedankenfracht sich findet — der Humor und die humorvolle Satire geben seiner Poesie doch den hervorstechenden Charakter. Im Jahr 1807 geboren, hat er die ganze geistige und nationale Entwickelung der Deutschen von den dreißiger Jahren bis zu seinem 1887 erfolgten Tode mit durchlebt und mit durchwirkt, zum Teil in leidenschaftlicher und doch wieder männlich besonnener Anteilnahme an den geistigen und politischen Kämpfen, aber nie verengt im Parteiwesen, immer mit weiten Gesichtspunkten, stets schlagfertig auf dem Plan mit seinem scharfgeschliffenen Wort, ethisch tief und wissenschaftlich gediegen, auch den Angelegenheiten des täglichen Lebens nicht fremd, ein begeisternder Lehrer von Tausenden auch über den engeren Schülerkreis hinaus, ohne Phrasengeklingel ein deutscher Patriot vom Wirbel bis zur Zehe, mannhaft, markig und originell in Ernst und Spaß, auch in menschlichen Schwächen noch liebenswert. Daß eine solche Persönlichkeit auch poetisch etwas zu sagen haben mußte, begreift sich; ebenso aber, daß das eigentümliche Mischungsverhältnis von Denkanlage und künstlerischer Befähigung ihn weniger auf ganz ursprüngliche Lyrik und ernste epische oder dramatische Gestaltung wies, als auf humoristisch-satirische Dichtung. In dieser aber verband er einen vertieften Gehalt und weiten Horizont in einzigartiger Weise mit einer kecken Lust am Närrischen, ja Barocken; das zeigte sich schon in seinen jugendlichen „Morithaten" vom „alten Schartenmaier", *später noch in dem komischen* Heldengedicht „Der deutsche

Krieg 1870—71" und mit siegender satirischer Kraft in dem 1862 zuerst erschienenen „dritten Teil Faust", mit dem er zwar alle Goethephilister schwer geärgert aber auch manch schwankendes Gemüt von der Goethephilisterei heiter kuriert hat. „Auch Einer" war und ist ein Werk, das in keiner Schablone unterzubringen ist und nur bei voller humoristischer Freiheit ganz gewürdigt werden kann; der Kampf eines großangelegten Gemüts mit den kleinen Zufallstücken des Lebens, in seiner Tragik gefaßt und doch im Licht des Humors dargestellt — das war kein Lesefutter für enge und zimpferliche Bildungsseelen und wurde von der Masse der Romanleser so wenig verstanden wie von der Tageskritik. Tiefer angelegte Naturen aber sind noch immer, auch wenn ihnen der letzte Sinn des Werkes nicht aufging, doch von dem Reichtum an Geist und Gemüt gefesselt worden, der über das ganze Werk ausgestreut ist. Seiner satirischen Faustposse gesellte Vischer im Jahr 1884 noch eine schwäbische Dialektkomödie „Nicht I, a". Sie nimmt zwar in der Komposition nicht immer genügende Rücksicht auf die Forderungen des Bühnenspiels, ist aber doch mehr als ein bloßes Lesedrama und giebt mit schlagkräftigem Humor ein in allem Wesentlichen durchaus echtes schwäbisches Kulturbild auf dem Hintergrund der Revolutionsbewegung von 1848; in der dramatischen Dialektlitteratur darf das Stück jedenfalls einen hervorragenden Platz beanspruchen. — Eine ähnliche Verbindung von künstlerischer mit wissenschaftlicher Begabung wie bei Vischer fand sich auch bei David Friedrich Strauß, in dessen Prosaschriften der Schriftsteller so interessant ist wie der theologische Kritiker, dessen nach seinem Tod erschienenen Gedichte ein nicht geringes

lyrisches Talent zeigten. Die unzweifelhafteste Poetenerscheinung unter den älteren schwäbischen Dichtern nach Mörike war aber — nicht etwa der als geistlicher Dichter bei den Norddeutschen mehr als im Süden geschätzte Karl Gerok, der übrigens als „weltlicher" Dichter mehr bedeutet denn als geistlicher — sondern der außerhalb Schwabens erst spät völlig anerkannte Johann Georg Fischer. Er ist 1816 am Fuße des Hohenstaufen geboren, und von seiner ländlichen Jugend und seiner teilweise autodidaktischen Bildung brachte er ebensoviel Naturſinn, Volkskenntnis und Naivetät wie Hang zur Reflexion in die Poesie mit. Seine ersten Gedichte erschienen 1854, seine Dramen in den sechziger Jahren, aber in den Jahren 1891 und 1896 ließ er noch neue Sammlungen Lyrik, „Auf dem Heimweg" und „Mit achtzig Jahren" erscheinen, in denen eine merkwürdig ungealterte Dichterkraft sich kund gab. Als er im Jahr 1897 starb, galt er selbst bei der modernen Berliner Kritik als ein großer Lyriker — und in der Lyrik ruht in der That seine poetische Bedeutung; sein dramatisches Talent war geringer, obschon auch seine Dramen der Beachtung nicht unwert wären. Der Lyriker J. G. Fischer hat ein so scharfbestimmtes eigenes Gesicht, daß man ihn mit keinem andern, auch keinem andern Schwaben verwechseln könnte; wohl trägt seine Poesie eine schwere Tracht Gedanken mit sich, die an Schiller oder Hölderlin zu gemahnen scheint, angesichts der schlichten, knappen, innigen Art vieler seiner Lieder und Stimmungsbilder mag man auch an Uhland oder Mörike denken — und doch ist hier wieder etwas ganz anderes, der Ausdruck einer nur einmal so vorhandenen Dichterpersönlichkeit. *J. G. Fischer war* in seiner Art ein ganz moderner

Dichter, den romantischen Zug der älteren Schwaben hatte er völlig abgestreift; dafür hatte er sich aber sozusagen seine eigene Romantik geschaffen, die Romantik einer auf dem schwäbischen Land und Dorf gewachsenen Naturmystik, die dem Vogel ins Nest guckt und unterm Schleedornhag das Naturgeheimnis und das Seelenrätsel des Menschen dichterisch in Eins philosophiert. Er war ein Mensch seiner Zeit und lebte auch ihr öffentliches Leben als Mann und Dichter mit — von ihm stammt das geflügelte Wort von dem „Einen Mann aus Millionen", dessen Bild er schon im Jahr 1849 mit überraschender Deutlichkeit umriß — aber er ging nicht unter in den Kämpfen des Tages, sein Auge weilte betrachtend über den großen Bewegungen der Weltgeschichte und ihrer „unendlichen göttlichen Komik". Seine Lyrik zeigt den Hang zum Grübeln, das Bedürfnis, die Rätsel der Welt- und Menschenseele, nicht am letzten die Rätsel der Frauenseele immer wieder hin und her zu wenden, und nicht immer gelingt es ihm, die Gedankenfäden klar und licht in poetische Anschauung herauszuspinnen; aber irgendwie verstummt das Wort der Reflexion doch immer wieder in andächtigem Schauen vor den Wundern des Seins, und neben der Reflexion steht doch immer so viel dichterische Naivetät, erklingen so ungebrochene und ungefälschte Naturlaute, als man nur wünschen mag. Und neben dem großen hymnenartigen Zug seiner Welt- und Geschichtsandacht findet sich auch ein scharfrealistischer Sinn fürs Einzelne der Wirklichkeit bis zu dem „Augentrost", den „ein rechter Fuhrmann mit seinen Pferden" bietet, und ein ganz herzhaftes Stück knorrigen Humors. J. G. Fischer war in unserer neueren *Lyrik eine nichts* weniger als alltägliche Erscheinung und

gehörte mit seiner ganzen Persönlichkeit zu denen, die „droben waren".

Es gab poetisch keine reichere Zeit seit Goethes Tod als die äußerlich unscheinbare Zeit etwa zwischen 1848 und 1870, wenn auch manche ihrer poetischen Früchte erst später gereift sind, andere schon vorher angesetzt hatten. Und zwar war die Poesie dieser Zeit durchaus auf nationalem Boden gewachsen, aus eigenen Kräften des deutschen Geistes entsprungen, in allem Wesentlichen unabhängig vom litterarischen Ausland. Es war ein poetisches Sichbesinnen auf sich selbst, eine Zusammenfassung des deutschen Geistes an der Schwelle der nationalen Wiedergeburt. Will man von einem Höhepunkt der deutschen Dichtung nach dem Ablauf der klassischen und romantischen Zeit reden — hier liegt er. Die Zeit Heines und des Jungen Deutschlands war nur eine Uebergangszeit dazu, und was sich im letzten Viertel des Jahrhunderts selbst als den Gipfel der Poesie ausgab, hatte mit jener Uebergangszeit so manches Charakteristische gemein, daß man ja etwa daraus die Hoffnung ableiten könnte, wir gehen wieder einem Höhepunkt entgegen. Aber auf der anderen Seite trug wenigstens die herrschende Litteratur dieses Vierteljahrhunderts so viele deutliche Zeichen der Entartung an sich, daß schon ein starkes Vertrauen auf die gesunden Lebenskräfte der Nation dazu gehörte, um nicht an der Gegenwart und an der nächsten Zukunft irre zu werden. Die Vorboten dieser Entartung zeigten sich allerdings schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, aber erst nach 1870 ward sie so recht offenbar.

Fünfter Abschnitt.

Nationale Einigung und geistige Entartung.

Was der ganzen nationalen Bewegung des Jahrhunderts als ihr oberstes Ziel vorgeschwebt war, das vollzog sich im Sturme des Krieges von 1870 scheinbar mit Einem Schlag, in Wahrheit auf Grund langer Vorbereitungen: die Einigung der Nation. Der Liberalismus hatte sein Teil zu diesen Vorbereitungen beigetragen, hatte aber auch eine hemmende Kraft in ihnen bedeutet; mit der vollendeten Thatsache mußte und konnte er sich abfinden, obwohl sie nicht genau nach seiner Regel in die Welt getreten war — der frühere Widerstreit zwischen nationalen und weltbürgerlich liberalen Bestrebungen, der auch in der Litteratur sich geltend gemacht hatte, mußte nun immer mehr an Sinn und Bedeutung verlieren. Mochte der Liberalismus noch so viel für den inneren Ausbau des nationalen Staates auf dem Herzen haben, den kosmopolitischen, internationalen Zug mußte er mehr und mehr teils dem Ultramontanismus und dem Judentum überlassen, teils an die allmählich aufwachsende Socialdemokratie abtreten. Damit hatte er aber als geistige Triebkraft, die auch in der Litteratur wirksam sein konnte, sein früheres Wesen aufgegeben und mußte rückständig werden, sofern er nicht in den neuen socialen Bewegungen oder aber in neuen nationalen Zukunftsbestrebungen aufging. Denn die gewonnene Einheit der Nation war zwar durchaus nicht bloß eine äußerlich politische, vielmehr im Grund ihres Wesens auch eine innere, geistige; aber für *ihre Ausgestaltung* ins Einzelne brachte sie sofort eine

schwere Reihe von Zukunftsaufgaben politischer, socialer, geistig-ethischer Natur, für die die alten liberalen Rezepte nicht mehr genügten, und die durch den Krieg geschaffene Macht- und Weltstellung der Nation wies auf eine weitausgreifende nationale Zukunft, die freilich erst am Ende des Jahrhunderts einigermaßen begriffen wurde, für die aber gleichfalls die alte liberale Schablone weder politisch noch geistig ausreichte, für welche vielmehr neue Formen nationaler Bestrebungen gefunden und wirksam gemacht werden mußten. Der Niedergang des bis dahin in der Führung gewesenen Romanismus und ein Neuaufstreben des Germanentums in Gestalt des Deutschtums; die gegen das Ende des Jahrhunderts angebahnte Neuverteilung der Welt, bei der auch der Deutsche sein gemessenes Teil fordern muß — das und dergleichen brachte seit der Neuschaffung unserer Nation und bringt mehr und mehr, langsam aber sicher, Horizontverschiebungen und Horizonterweiterungen, welche das Jahr 1870 als den Anfang ganz neuer Zukunftsentwickelungen erscheinen lassen. Und das alles mußte sich auch im geistigen Leben und irgendwie, wenngleich erst allmählich oder nur langsam erkennbar, in der Litteratur geltend machen. In der nationalen Begeisterung des Kriegsjahrs und unmittelbar nachher glaubten nun freilich viele, ein deutlich erkennbarer und nachhaltiger Aufschwung des ganzen geistigen Lebens der Nation müsse als unmittelbare Folge der Kraftanstrengungen und Erfolge von 1870 eintreten, namentlich müsse jetzt sofort eine große Litteratur und Poesie aus der nationalen Erhebung hervorgehen. Das aber war eine große Täuschung und konnte nichts anderes sein: große *Ereignisse von allgemein* geschichtlicher oder nationaler

Bedeutung bringen nicht notwendig sofort oder zugleich große litteraturgeschichtliche Ereignisse mit sich; ob solche überhaupt und wann und in welchem Zusammenhang mit jenen Ereignissen von allgemeinerer Bedeutung eintreten, das hängt von den ganz besonderen Bedingungen jedes einzelnen Falles ab, läßt sich nicht zum voraus berechnen oder fordern, zuweilen auch hinterdrein kaum mit unbedingter Sicherheit feststellen. In dem Fall aber, in dem sich die deutsche Nation jetzt befand, stellte zwar die nationale Leistung von 1870 selbst noch einen starken Beweis von Gesundheit und Kraft des deutschen Wesens dar und hat Bedingungen geschaffen, unter denen auch zeitweilige Erkrankungen der Volksseele überwunden werden können und müssen und eine neue und noch höhere Kraftentfaltung für die Zukunft möglich scheint. Aber zunächst hatte eben schon eine Erkrankung der Volksseele angesetzt, die durch die mächtige Zusammenfassung aller gesunden Kräfte zwar augenblicklich aufgehalten oder wenigstens verdeckt werden konnte, aber bald darauf um so übler ausbrach. Und sie hat auch die deutsche Litteratur und Poesie zunächst für ein Vierteljahrhundert in Entartungen und Kämpfe, in Irrungen und Enttäuschungen geführt, aus denen sie erst jetzt, an der Wende des Jahrhunderts, sich allmählich scheint befreien zu wollen.

Was auch die tieferen oder weiter zurückliegenden Ursachen gewesen sein mögen, wie weit die Nachwirkungen der geistigen und socialen Ueberreizungen aus der Zeit zwischen den Revolutionen dabei noch im Spiele sein mochten, wie viel die neuen Verkehrs- und Erwerbsbedingungen, der wachsende Wohlstand der bessergestellten Klassen und ein dem bürgerlichen Liberalismus ver-

schwisterter hastiger Bildungs- und Aufklärungstrieb, andererseits aber die beginnende sociale Gärung und auch die neuen wissenschaftlichen Gärungen und Umwälzungen mitgewirkt haben mögen: so viel ist unbestreitbar, daß schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre Spuren einer geistigen Entartung zu erkennen waren, welche ernstere Geister besorgt machen konnten. Sie lagen hauptsächlich in dem Aufkommen einer geistlos grobmaterialistischen Weltauffassung in Theorie und Praxis, die schon damals zugleich die Neigung zeigte, aus einem handfest oberflächlichen Optimismus in pessimistische Schwäche umzuschlagen. Es begann etwas faul zu werden in einer sich satt dünkenden Bildung, und litterarisch zeigte sich das am deutlichsten in der Zeitschriften- und Unterhaltungslitteratur, die ja wenig Anspruch auf ernsthafte, eigentlich ästhetische Betrachtung hat aber doch eine gewisse symptomatische Bedeutung für die Diagnose der jeweiligen geistigen und ethischen Gesundheitsverhältnisse. Was von den Gebildeten in vielgelesenen Zeitschriften an seichtem Aufkläricht verschlungen wurde und sonst als voreiliger Absud neuer und schwerer wissenschaftlicher Probleme herumgereicht wurde, jene ganze flache Popularisierung unreifer wissenschaftlicher Erkenntnisversuche im Geiste eines Moleschott oder Büchner, das zeigte schon, wie unernst das durchschnittliche Bildungsstreben zu werden begann. Und eine Bildung, welche den gespreizt verlogenen Romanen einer Marlitt Triumphe bereitete oder gar Spottgeburten wie Sacher Masoch und Vacano sich gefallen ließ, war doch gewiß schon stark infiziert. Aber auch in der ernsthafter *zu nehmenden poetischen* Litteratur traten schon bedenk*liche Zeichen des* Angefaulten und Entartenden auf; bei

lyrischen Talenten zweiten Rangs zeigte sich vielfach schon jene verdächtige Mischung von gesteigerter sinnlicher Genußgier und pessimistischer Schlaffheit und Lebensmüde, die doch gewiß ein Kennzeichen der Entartung ist, und auch Dichter oder Romanschriftsteller, die gegen 1870 hin großen Ruf gewannen, ließen ebendadurch erkennen, welcher Geist zu wehen begann. Bezeichnend hiefür waren, jeder in seiner besonderen Art, namentlich Spielhagen und Hamerling.

Friedrich Spielhagen, 1829 in Magdeburg geboren, hat in den sechziger Jahren mit seinen Romanen „Problematische Naturen", „Die von Hohenstein", „In Reih' und Glied", „Hammer und Ambos" in gewissen Kreisen große Erfolge erzielt, in anderen wenigstens Aufsehen gemacht. Ein Dichter ist in diesen Romanen kaum zu erkennen, wohl aber ein gewandter Romanschreiber, der bestimmte Wirkungen zu erzielen weiß, über die Technik des Romans nachgedacht und auch geschrieben hat. Schilderung, Beschreibung, tendenziöse Rhetorik nebst einem guten Stück Sensation sind das Lebenselement seiner Romane; dichterische Konzentrierung im höheren Sinne, lebenswahre Gestaltung aus der Tiefe des deutschen Geistes heraus fehlt ihnen in bedenklichem Maße. Was aber geradeswegs abstoßen kann, das ist die einseitige und oberflächliche Tendenz eines schon rückständig werdenden Liberalismus, die in den meisten Spielhagen'schen Romanen waltet und sie zu verspäteten Nachzüglern der jungdeutschen Tendenzromane macht. Daß das dem preußischen Fortschrittlertum aus der „Konfliktszeit" der sechziger Jahre mundgerecht war, ist ja begreiflich; aber daß Spielhagen gegen 1870 hin auch außerhalb der politischen Partei-

kreise schon als eine Größe galt, war doch nicht bloßes Ergebnis der politischen Parteistellung, zeugt vielmehr von einem Flachwerden des Bildungsgeschmacks und angesichts der ungesund sensationellen Reize in seinen Romanen davon, daß mit den Nachwirkungen aus einer überwundenen Zeit sich schon die kranke Geschmacksrichtung der siebziger Jahre verband.

Ein wirklicher Dichter dagegen war ohne Zweifel der Oesterreicher Robert Hamerling, der 1830 geboren und 1889 gestorben ist, aber auch seine Erscheinung und der starke Erfolg, den er eine Zeit lang fand, deuteten doch auf etwas, was schon nicht mehr recht gesund war. Auf der einen Seite war ja viel Sympathisches an ihm: eine edle und interessante Persönlichkeit nicht nur, sondern auch nicht wenig dichterische Kraft. Seine Gedichte und sein „Schwanenlied der Romantik" lassen lebhaftes lyrisches Blut verspüren; ein philosophisch gerichtetes Träumen und Bohren, ein stolzer Poetentrotz gegenüber dem modernen Bildungsphilistertum, der sich kurz vor seinem Tode noch einmal in dem satirischen Epos „Homunculus" rücksichtslos aussprach, ließ ihn nie ins Gewöhnliche heruntersinken; mit der üppigen Farbenglut seiner 1864 und 1866 erschienenen Epen „Der König von Sion" und „Ahasver in Rom" verband sich immerhin ein gewisser Zug ins Große oder wenigstens Bedeutende. Aber auf der andern Seite geht sein Bohren und Grübeln doch häufig schon ins Ueberreife und pessimistisch Angekränkelte, die Schilderung überwiegt auch in seiner Poesie, als ob sie Selbstzweck wäre, ihr Farbenglanz erinnert allzu oft an bloße Dekorationsmalerei, und dieses Schildern bringt den *Dichter, der sonst als glühender* Apostel des Schönen auf-

tritt wie nur irgend ein Münchener, zu breiten Häßlichkeitsdarstellungen und Ausmalungen einer fauligen Sinnlichkeit. Es ist in Hamerlings Poesie doch schon ein Zug nach abwärts statt nach aufwärts; immer wieder, auch durch kräftigere Laute hindurch, hört man die Klagetöne einer müden Seele, die an den Bestand des Großen und Schönen nicht mehr glaubt, für sich selbst wohl noch im Schönen schwelgt, aber für die Welt nur in eine öde Zukunft schaut und auch darin schwelgt, die Verödung und Zersetzung in formal prächtigen Bildern und Rhythmen auszumalen. Man mag dergleichen für den Dichter selbst schmerzlich bedauern, aber eine Zeit, die Geschmack daran findet, trägt doch schon deutlich die Zeichen der beginnenden Entartung. — Im ganzen hat man von der Zeit gegen 1870 hin doch den Eindruck, daß die deutsche Poesie wieder im Niedergang begriffen sei im Vergleich mit der gesunden Kraft, die in dem poetischen Realismus und verwandten Erscheinungen sich geoffenbart hatte. Und die nationale Erhebung im Jahre 1870 war auf die Dauer doch nicht im stande, einen weiteren Niedergang im großen und ganzen aufzuhalten. Was gesund und kräftig aus früheren Jahrzehnten herüberkam und fortwirkte, bildete zwar ein Gegengewicht und bot eine gewisse Bürgschaft für eine spätere Zukunft; aber was zunächst in den nun kommenden Jahrzehnten sich in den Vordergrund drängte, was ihrem besonderen Geiste entsprang, das erhob wohl ungemessene Ansprüche, machte auch mit der Zeit krampfhafte Versuche, aus der Entartung herauszukommen, aber bis zum Schluß des Jahrhunderts ohne nennenswerten Erfolg.

Der 1870er Krieg selbst hat zunächst eine massenhaf-

Kriegslyrik erzeugt. Ihren Wert hat eine spätere Kritik sehr gering angeschlagen, und es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß der wohlmeinende aber poetisch unfähige Dilettantismus im Kriegsjahre ganze Hekatomben von Versen auf dem Altar des Vaterlandes geopfert hat, daß auch Dichter von großen Namen wie Geibel poetisch recht Mäßiges geleistet haben, daß nur wenige Dichter, die damals neu auftraten, auch später zu einiger Bedeutung gekommen sind, daß manches, was damals ein Haupttreffer schien, nur der Erregung des Augenblicks oder irgend einem Zufall seine Schätzung zu danken hatte. Aber das alles leidet im Grund auch auf die Lyrik der Befreiungskriege Anwendung, und es ist doch klar, daß ein Krieg mit all seiner patriotischen Erhebung und Begeisterung keine Dichter aus dem Boden stampfen kann, die nicht da sind, und daß auch von den Vorhandenen nicht jeder zum Kriegslyriker veranlagt ist. Aber poetisch so wertlos war die Kriegslyrik von 1870 doch nicht, wie sie späteren Kritikern erschien, die als Kinder eines langen Friedens und einer rasch wieder nüchtern gewordenen Zeit nicht gut im stande waren, sich in wirkliche Kriegsstimmung zu versetzen und den poetischen Ausdruck solcher Stimmung voll zu würdigen. Namentlich unter den Gedichten, die aus der ersten Zeit nach der Kriegserklärung stammen, aus den Tagen vor dem ersten Schuß, ist nicht weniges, was der ungeheuer gespannten und mächtig aufrüttelnden Stimmung jener Zeit den vollständig entsprechenden poetischen Ausdruck gab; und auch später noch haben die fortschreitenden Ereignisse manche treffliche lyrische Dichtung *geweckt*. Bemerkenswert ist dabei, daß die am meisten von poetischer Stimmung durchtränkten Gedichte aus dem

deutschen Süden kamen, wo außer einigen jüngeren, bis dahin unbekannten Dichtern auch sonst schon bekannte Dichter wie Wilhelm Hertz, Hermann Lingg, Karl Gerok, J. G. Fischer, auch Freiligrath (der damals in Cannstatt lebte) manch kräftiges lyrisches Stück gaben — während der Norden mehr Rhetorik und Deklamation brachte oder einen etwas wachstubenmäßigen Humor. Die späteren Kritiker aber, denen der Ton der damaligen Lyrik zu zornig und dreinschlägerisch scheinen wollte, hätten bedenken sollen, daß wir dazumal nicht aus der behaglichen Sicherheit des neuen Deutschen Reiches heraus dichteten, sondern aus einer namentlich im Süden höchst drangvollen Lage, in der sich's um die Existenz der Nation handelte und die wir doch zugleich als ihre eigentliche Geburtsstunde empfanden. — Sehr wenig dagegen bedeuteten die nach dem Krieg gemachten Versuche, ihn episch zu verwerten. Man meinte, nun ein neues nationales Epos schaffen zu können, aber die das unternahmen, sind mit der Kleinheit der Ausführung weit hinter der Größe und Bedeutung dessen zurückgeblieben, was die Nation wirklich empfunden und erlebt hatte. Es ist eben noch nie in der Welt ein nationales Epos auf dem Wege entstanden, daß nach einem vollendeten Kriege irgend ein braver Poet hingesessen ist und ihn besungen hat; es war immer ein langer und langsamer Prozeß, bis die Erinnerungen aus Kriegszeiten, die wirklich in Stimmung und Phantasie der Nation geschlagen haben, sich so verdichtet und an bestimmte Gestalten und Ereignisse geknüpft hatten, daß das Geschichtliche zur nationalen Sage gemodelt war und so Poesie werden konnte. Wie wenig da *mit dem guten* Poetenwillen und dem Patriotismus eines

Einzelnen in absehbarer Zeit zu machen ist, das hätten die an sich ganz achtungswerten Versuche zeigen können, die schon von den vierziger bis zum Ende der sechziger Jahre Christian Friedrich Scherenberg mit seinen Epen aus dem siebenjährigen Krieg und der napoleonischen Zeit gemacht hatte. — Abgesehen nun aber von der eigentlichen Kriegspoesie hat das Jahr 1870 wenig direkten Einfluß auf die Poesie der folgenden Jahrzehnte geübt. Nur indirekt, sofern das ganze nationale Leben nunmehr auf neue Grundlagen gestellt war, mußte die geistige Gesamtentwickelung und so auch die Litteraturentwickelung davon beeinflußt werden; aber teils ging das sehr langsam, und die aus der Zeit vor 1870 stammenden Entwickelungsgänge liefen mit merkwürdiger Zähigkeit weiter, teils wirkten die neuen Lebensbedingungen zunächst mehr verwirrend als klärend und trieben mit unheimlicher Stärke gerade das Ungesunde an die Oberfläche, was sich schon im geistigen Leben der Nation angesammelt hatte. Es hat so ziemlich den ganzen Rest des Jahrhunderts gebraucht, bis neu einsetzende Lebenskräfte einigermaßen wirksam zu werden und eine offenbare Entartung zu überwinden begannen, und auch das war früher im Leben zu verspüren als in der Litteratur: diese, soweit sie der Zeit eigentümlich war, war vielmehr das eigentliche Ablagerungsfeld für all den Schutt, den der mühsam sich vollziehende Umbau des nationalen Gesamtlebens nunmehr auswarf — von wenigen erfreulichen Erscheinungen abgesehen. Eine große Persönlichkeit aber, welche der Litteratur hätte Richtung geben können und an der sich deswegen auch *die Darstellung der Litteratur* orientieren könnte, fehlte dem letzten Vierteljahrhundert vollständig — trotz aller

Großmannsucht und obwohl alle Augenblicke eine neue Größe ausgerufen wurde. Das einzige überragende und beherrschende Genie, das die Zeit hatte, war eben kein poetischer Genius, sondern ein Mann der nationalen That, dem alles Schimpfen und Nergeln, alle unberechtigte oder auch berechtigte Kritik nichts von seiner Größe rauben konnte — Bismarck. Was seine Persönlichkeit indirekt, auch geistig und nationalethisch wirkte, das wird sich erst in Zukunft deutlicher herausstellen; aber der künstlerische und poetische Genius der Zeit war er eben nicht. Und das war auch der andere nicht, den die Leute dafür ausgegeben haben — Richard Wagner; vielmehr hat auch er sein gut Teil zu der Verwirrung beigetragen, die das Vierteljahrhundert litterarisch-ästhetisch aufweist. Und so läßt sich auch die litterarische Entwickelung der letzten Jahrzehnte mehr in ihren geistigen Grundzügen und aus den allgemeinen Kulturfaktoren der Zeit begreifen und darstellen, als daß viel von neuen und mächtig durchgreifenden Dichterpersönlichkeiten die Rede sein könnte. Andererseits war ein gut Teil dieser Entwickelung so sehr vom Ausland beeinflußt, daß auch ausländische Erscheinungen ihre Berücksichtigung finden müssen, wenn man die einheimische Entwickelung verstehen will; und nichts zeigt deutlicher als das, wie langsam und durch welche Irrwege hindurch das neue nationale Leben auch litterarisch wirksam wurde — während die fünfziger und sechziger Jahre, und was aus ihnen stammte, gerade ihre besten poetischen Leistungen aus dem eigenen Leben der Nation geholt hatten.

Nachdem der Krieg vorbei und das neue deutsche *Reich gegründet* war, als die unmittelbare nationale Er

regung naturgemäß wieder ruhigeren Stimmungen Platz machte, da war es auch natürlich, daß die Aufgabe, den neuen Nationalstaat innerlich auszubauen, mancherlei Ernüchterungen brachte, daß allerlei Arbeiten und Kämpfe höchst praktischer Natur die Geister beschäftigten und das Interesse beanspruchten. Zunächst hatte der gemeinsame Vorstoß des Romanismus, des napoleonischen Frankreichs und des jesuitisierten Roms gegen das germanische Wesen den sogenannten Kulturkampf in Deutschland zurückgelassen. Ob die Abwehr geschickt war oder nicht, eine höchst unbequeme Hemmung für die nächsten Aufgaben bedeutete der „Kulturkampf", und für die Litteratur im engeren Sinn hat er weiterhin die Folge gehabt, daß allmählich nicht nur eine specifisch ultramontane Litteraturgeschichtschreibung auftrat, sondern auch eine tendenziös katholische schöne Litteratur sich entwickelte, die sich von der übrigen deutschen Litteratur scharf absondert. Ihr poetischer Wert ist freilich nicht sehr groß; und was an eigentlicher Kulturkampfpoesie in der ersten Hälfte der siebziger Jahre zu Tage trat, war gleichfalls von keiner über den Tag hinausgehenden Bedeutung.

Sodann aber trat jetzt alles das, was im deutschen Leben schon vor dem Kriege angefault und entartet gewesen war, mit erschreckender Geschwindigkeit an die Oberfläche. Was an gemein materieller Welt- und Lebensauffassung, an flachem Bildungsdünkel, an geistloser Gier nach Gewinn und Genuß sich schon vorher leise angesammelt hatte, das brach nun in einem wüsten Taumel schwindelhafter Ueberhebung heraus. Der Bildungspöbel *begriff nicht*, daß es jetzt erst recht galt, in ernster Arbeit *und strenger Zucht* die aufgerüttelte Kraft zusammenzu-

halten — ausbeuten, ausschinden wollte man die scheinbar unerhört günstige Zeitlage für das gemein egoistische Interesse. Die fünf Milliarden Kriegsentschädigung stiegen dem Philister zu Kopf, der Aufschwung von Handel und Industrie artete in jenen furchtbaren Schwindel der berüchtigten „Gründerzeit" aus, erzeugte jene wüste Hetzjagd nach raschem müheloſem Gewinn und ebenso flüchtigem gierigem Genuß, an die man heute noch nicht ohne Ekel zurückdenken kann. So ziemlich alle Stände wurden in irgend einer Weise von der Seuche ergriffen. Zwar kam bald der unausweichliche „Krach" und räumte einigermaßen auf, aber das Unheil war da, die Gesundheit der Nation auf lange hinein vergiftet. Das geistlose Protzentum, dem Kunst und Poesie nur ein Gegenstand des Prahlens und des pikanten Sinnenreizes war, hatte sich schon gehörig im geistigen Leben festgefressen, seine Kreise waren die tonangebenden des Geschmacks geworden. Und ein hohler Bildungsdünkel, eine geistlos oberflächliche materialistische und mechanische Weltanschauung, die mit dem ernsten Ringen der Wissenschaft um ihre neuen Probleme gar nichts zu thun hatte, eine blöd philisterhafte Alleswisserei, eine schulmeisterige Lern- und Belehrungswut, eine unerträgliche Anmaßung der Halbbildung trieben ihr schon vor dem Kriege aufgekommenes Wesen noch toller weiter. Dieses Kulturphilistertum warf sich nicht nur auf die populariſierte Naturwissenschaft, namentlich auf die vermeintlichen Ergebnisse der Darwin'schen Theorien, sondern auch auf die scheinbar noch bequemer zu begehenden Gebiete der Geschichts- und Altertumswissenschaft; die schwierigsten Fragen des Menschendaseins glaubte man auf Grund von einiger naturwissenschaftlichen und

historischen Brockenweisheit wie eine Nuß aufknacken zu können, und gealtertümelt wurde in Lektüre und Wohnung und Tracht und Gerät mit einer wahrhaft komischen Wut und bodenlosen ästhetischen Naivetät. Noch mehr kam dazu. Im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Industrie kam auch in den Buchhandel, in das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen ein fabelhaft industrieller Zug, wie ihn die Welt früher nicht gekannt hatte; das Feuilleton, das schon seit der Zeit Heines und des Jungen Deutschlands in die Litteratur eingezogen war, wurde jetzt allmächtig mit seinem fragmentarischen, prickelnden, geistreichelnden Wesen. Und zugleich und im Zusammenhang damit begann sich etwas zu bilden, was so auch noch nie in der Welt dagewesen war: ein eigentlicher zünftiger Schriftstellerstand mit Standesinteressen und Standesansprüchen; ihm mochten ja viel ehrenwerte Männer und tüchtige geistige Arbeiter angehören, in ihm wurde aber auch rasch ein massenhaftes Schriftstellerproletariat von anmaßenden Absprechern und kecken Nichtskönnern gezüchtet, das mit der Zeit auch ökonomisch das Proletariat vermehrte und dessen verkrachte Existenzen heute noch eine Landplage sind. Durch all das erhielt auch die Bildung von litterarischen Parteien, Cliquen und Koterien eine neue und niedagewesene Förderung, es wurde immer leichter, durch Presse und Partei alles niederzuhalten, totzuschwatzen und totzuschweigen, was dem neuen Bildungsschwindel nicht paßte, dagegen alles, was nach dem Sinn und Geschmack der Zeit war, aufs unverschämteste emporzuloben und sofort zur Klassicität zu verklären. Auch wirkliche Talente wurden in verhängnisvoller Weise von dem Wettrennen um den Tageserfolg mitgerissen, in Ueber-

produktion und Schnellproduktion verflacht. Und noch für etwas wurde schon damals eine breitere Grundlage geschaffen, was allerdings erst die nächsten Jahrzehnte besonders zu beklagen fanden: eine bloße Litteratur von Litteraten und für Litteraten, von der das Volk nichts hat und will. Dabei darf auch eines nicht verschwiegen werden, wovon zu reden freilich gerade damals als bildungsunwürdige Roheit galt, daß nämlich der stark industrielle Zug und die Neigung zum Feuilletonismus in der Litteratur wesentlich mit dem Einfluß des jüdischen Geistes zusammenhing, der zwar schon seit Heine in die deutsche Litteratur eingezogen war, aber jetzt in Bildungswesen und Litteraturbetrieb sich besonders stark nach vorne drängte und zeitweilig zur förmlichen Herrschaft kam.

Endlich kam noch etwas dazu: Berlin war Reichshauptstadt geworden, der politische Mittelpunkt des nationalen Lebens; die Stadt wuchs mit großer Geschwindigkeit zur Millionenstadt, nach Berlin drängten sich massenhaft die verschiedensten Elemente, welche in irgend einer Weise ihr Glück machen, zu Geld, Genuß, Ruhm, Einfluß, Macht kommen wollten. So kam es nicht eben unerwartet, daß Berlin allmählich auch und mehr als früher ein litterarisches Centrum wurde. Aber es wollte nicht eines unter vielen bleiben, vielmehr wurde schon damals ganz bewußt der Gedanke erörtert und verfolgt, Berlin müsse fürderhin das eigentlich einzig tonangebende und beherrschende Centrum Deutschlands auch für die Litteratur werden, wie Paris in Frankreich litterarisches Centrum ist. Man begann auf das übrige Deutschland nach französischem Muster als auf bloße Provinz herabzusehen und sich im Dünkel der Großstadt förmlich zu bornieren. Man

übersah, daß selbst für Frankreich, wo die Centralisierung nach Paris naturgemäßer, weil in der ganzen Geschichte und im Nationalcharakter begründet ist — die Identifizierung von Frankreich und Paris, die ausschließliche Herrschaft der Pariser Litteratur durchaus nicht eitel Segen ist; daß aber dem deutschen Geiste und den Lebensbedingungen der deutschen Litteratur eine solche Centralisierung aufs gründlichste widerspricht, daß schon deswegen — auch abgesehen vom besonderen Charakter der Großstadt Berlin — mit Notwendigkeit einseitige und undeutsche Verschiebungen und Mißbildungen dabei herauskommen mußten. — Wie aus solchen ungesunden Kulturzuständen eine neue und große nationale Poesie, die manche sofort erwarteten, hätte kommen sollen, ist nicht abzusehen. Was an bedeutender oder nur auch gesunder Poesie in den siebziger Jahren und bis in die achtziger hinein zu Tage trat, kam teils noch von den Dichtern der vergangenen Jahrzehnte, soweit sie nicht dem neuen Geschmack Zugeständnisse machten, teils von wenigen neuen Talenten, die sich unabhängig vom Zeitgeschmack hielten — und das wurde entweder von der modischen Strömung ganz beiseite geschoben oder doch nur von einer gesund gebliebenen Minderheit beachtet. Was dagegen wirklich eigentümliches Produkt der Zeit war, aus ihrem Geiste entsprungen, von dem kann man am Schlusse des Jahrhunderts ruhig sagen: es ist fast ausnahmslos zwar rasch ins geile Kraut des Tagesruhms und des breiten Modeerfolgs geschossen, ist aber heute schon abgethan und in seiner ganzen Nichtigkeit und Hohlheit offenbar.

Für den wahren Geist jener Zeit war nichts charakteristischer, *als daß* der tonangebende Kritiker, auf den

alles hörte, der von Berlin aus eine Art Diktatur des litterarischen Geschmackes übte, der auch als Dramatiker und Romanschreiber sich großen Erfolges zu erfreuen hatte — kein anderer war als Paul Lindau, der Mann mit dem jüdisch-französischen Feuilletonesprit und dem kecken pietätslosen Witz, der Mann der beweglichen und doch armen Technik und unerschrockenen Mache, der feinen Witterung für alles, was den Erfolg des Tages verbürgen konnte, aber ohne jede Tiefe, ohne eigentlich produktives Talent, auch ästhetisch-kritisch ohne festes Rückgrat. Der Geist, den er vertrat, war nicht mehr als der Geist des Feuilletonismus, ein Gemisch aus heinisierendem Witz und Pariser Plauderton, aus buntscheckiger Vielwisserei und oberflächlichem Spiel mit immer neuen Problemen, aus angenehm prickelnder Frivolität und gelegentlicher Moralphilisterei — jene litterarische Schwerenöterei, die nichts ernst und tief nimmt, aber alles pikant und amüsant zu machen versteht, nie ein Ganzes giebt und aus dem Vollen schöpft, aber tausend Brocken und bunte Fetzen zum Vergnügen einer flachen Bildung umherstreut. In diesem Geiste wetteiferten mit Lindau, teils in der Kritik teils namentlich im Drama, Leute wie Oskar Blumenthal und Hugo Lubliner. Für das Drama hatten sie bei Franzosen wie Augier oder Sardou die Technik gelernt, Motive und Figuren geholt, die nur unter den Voraussetzungen der französischen Kultur und Weltanschauung eine gewisse Wahrheit haben konnten, nun aber ohne weiteres in ein angeblich deutsches Schauspiel verpflanzt wurden — mit Zugeständnissen an den deutschen Philister natürlich, der immer noch höchst moralisch sein *will, auch wenn* er sich durchs Frivole kitzeln läßt, Rück-

rung und Sentimentalität auch in der gröbsten Sensationsmacherei verlangt. Aller tragische Ernst vollends blieb diesen Schauspielen völlig fern, und ihnen würdig zur Seite trat das bühnenbeherrschende Lustspiel jener Zeit, mit dem die Moser, Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, und wie sie alle hießen, meist in geschäftsmäßiger Compagniearbeit den Bildungsphilister vergnügten. Was war doch so um die Mitte des Jahrhunderts der alte Roderich Benedix für ein ehrlicher liebenswürdiger Philister, Eduard von Bauernfeld für ein feiner Komiker gewesen — obwohl beide mehr der Bühne als der Poesie dienten — wie viel naive Poesie hatte früher Ferdinand Raimund in seinen Wiener Zauberpossen gegeben, gegenüber diesem neuen Berliner Philisterlustspiel! Mangel an jeglichem Horizont und tieferen Gehalt, bare Poesielosigkeit und eingestandene litterarische Wertlosigkeit, skrupellos kecke aber lotterige und oberflächliche Mache, breite sogenannte Situationskomik und öde Possenmacherei, humorloses schnodderiges Gewitzel; dabei eine namhafte Dosis Gemütsroheit, ein schwächlich frivoles Spiel mit sittlichen Begriffen, oft eine absichtliche aber feige Lüsternheit und Liederlichkeit, unter allen Umständen ein unbedenklicher Appell an die gedankenlose Unterhaltungssucht: das war der Grundcharakter dieser Bühnenfabrikate. Nur selten fand sich ein Zug von Gemüt und Humor, selten ein Zug von wirklichem dramatischem Leben. Adolf L'Arronge schien eine Zeit lang in possenartigen Volksstücken einen tieferen Ton anschlagen zu wollen, aber auch er verflachte sehr rasch wie mancher andere, der einmal vom Erfolg des Tages genossen hatte. Diese ganze Bühnen-

litteratur war so recht im Geiste des tonangebenden Berliner Protzentums der siebziger Jahre, und daß sie bis zum Ende des Jahrhunderts sich halten und, hundertmal von der ernsthafteren Kritik totgeschlagen, immer neu aufstehen konnte, zeigt, wie tief jene Entartung in die gebildeten Schichten sich eingefressen hat.

Aber auch auf anderen Gebieten der poetischen Litteratur sah es in den siebziger Jahren nicht viel erbaulicher aus. Auch im Roman war der herrschende Tagesgeschmack nicht viel besser, obwohl er hier ein sehr ernsthaftes Gesicht aufsetzte. Hier kam nämlich vorzugsweise jener Bildungsdünkel zu Tage, jene oberflächliche Wissens- und Belehrungswut, jene kritiklose Altertümelei, jene dilettantische Vorliebe fürs Historisch-Archäologische. Das war der Boden, auf dem der sogenannte „Professorenroman" gedieh, der eigentlich keinem künstlerischen Bedürfnis sein Dasein verdankt sondern dem Belehrungsbedürfnis des Publikums oder dem Bedürfnis eines Gelehrten, sich über die Ergebnisse seiner Wissenschaft vor einem weiteren Publikum in angenehmer Form auszusprechen; hierzu bietet sich der Roman als die bequemste und beim Lesepublikum beliebteste Form, da man ja noch kein Dichter zu sein braucht, um einen lesbaren und interessanten Roman zu verfassen und in dieser Form irgendwelches gelehrte Wissensmaterial leicht und unterhaltend einem Publikum einzugeben, das ernsthafte Studien zu machen nicht geneigt oder nicht in der Lage ist, aber doch gern von allem wissen möchte, was man gerade zur Bildung rechnet. Der leuchtende Typus dieser modischen Romanschreiberei, der mit Pauken und Trompeten den Riesen*erfolg des* Jahrzehnts feierte, war Georg Ebers. Er

war eines jener kleinen Talente, die, wenn sie von einer Zeitströmung getragen werden, keinen Augenblick an ihrer großen Bedeutung zweifeln, in der Richtung, in der sie Mode geworden sind, eifrigst drauflosproduzieren, auf jeden Weihnachtstisch ihre schöngebundenen Sachen legen und gar nicht merken, wie sehr dabei auch die beschränkte produktive Begabung verflacht, die sie von Hause aus etwa besessen haben. Seine ägyptologischen und sonstwie altertümelnden Romane entsprachen gut jenen Kostüm- und Dekorationsbildern, die man etwa um dieselbe Zeit für Historienmalerei ausgab. Nur in dem Roman „Homo sum" schien sich Ebers einigermaßen über seine Linie heben zu wollen, aber es blieb nur ein vereinzelter Versuch. Mehr specifisch poetisches Talent als bei Ebers fand sich bei Felix Dahn, dem sein „Kampf um Rom" 1876 in die Gunst des Lesepublikums half. Vorher hatte er mit Lyrik, mit einer kleineren epischen Dichtung „Harald und Theano" und namentlich mit Balladen sich als einen Dichter ausgewiesen, den man etwa zum Durchschnitt der Geibel'schen Richtung hätte rechnen können; dann aber erzielte er hauptsächlich durch die germanistisch-historische Erzählung größeren oder kleineren Umfangs seine Erfolge. In einigen Werken wie „Odhins Trost" und „Sind Götter" versuchte er etwas tiefer in die altgermanische Weltanschauung hinunterzugreifen, im übrigen aber hielt er sich doch ziemlich auf der Oberfläche, blieb der Pose nie ganz fern und geriet, als er einmal Mode geworden war, in die Vielschreiberei. Trotzdem darf man es als ein gewisses Verdienst Dahns betrachten, daß er das *Interesse* und die Phantasie des Durchschnittslesers, statt *wie Ebers nach Aegypten* und Syrien, auf die deutsche

Urgeschichte und Mythologie gelenkt hat. — Auf den Wegen von Ebers und Dahn wandelten mit mehr oder weniger Talent und Geist noch eine Reihe von mehr oder weniger bekannten Romanschreibern; poetisch betrachtet trug aber die ganze Gattung dieses Romans den Stempel des Kurzatmigen und Kurzlebigen, der Konzession an die dilettantischen Liebhabereien der Zeitbildung. An den poetischen Wert von Scheffels „Ekkehard", der zum unfreiwilligen Vorläufer dieser Gattung geworden war, reichte keiner jener Romane hin. Auch Scheffels „Trompeter" zog nun eine Reihe von Nachahmungen hinter sich drein, jenes lyrisch verbrämte epische Ding, das man „Sang", „Märe" oder dergleichen nannte, das auf lang hinein den Tummelplatz des Dilettantismus abgab und seiner Natur gemäß nur dann etwas Rechtes werden kann, wenn eine originale und bedeutende Persönlichkeit wie etwa Scheffel dahinter steht. Eine solche Persönlichkeit war aber der modeberühmteste Vertreter dieser Poesie nicht, der gefeierte Liebling derselben Kreise, die im Roman für Ebers schwärmten — Julius Wolff, der Dichter des „Till Eulenspiegel", des „Rattenfängers", des „Wilden Jägers" u. s. w. Zwar fehlt es Wolff nicht an einem gewissen Maß von formal poetischem Talent, das ihm zur Kriegszeit einige bessere Gedichte wie „Die Fahne der Einundsechziger" gelingen ließ, er besitzt Versgewandtheit und weiß einen lyrisch sangbaren, manchmal volkstümlichen Ton anzuschlagen; und die Wahl seiner Stoffe wäre an sich nicht ungeschickt und hat jedenfalls zu seiner Beliebtheit mit beigetragen. Aber sowie man bei ihm tiefer schaut, erweist sich sein formales Talent eben als *sehr formal*, sein geistiger Gehalt an Poesie als dünn

und arm, von bloßer Schilderung und Beschreibung überwuchert, das scheinbar Volkstümliche häufig als gemacht und gesucht; auch bei ihm ist mehr archäologisch drapiertes Kostüm als wirkliches Leben von menschlichem Fleisch und Blut. Aber solch poetische Nippsachen paßten damals zu den vom Tapezier hingestellten Zimmern im gotischen oder Renaissancegeschmack, die immer weniger von dem Innern und Persönlichen der Bewohner verrieten. — Die eigentliche Lyrik sodann, soweit sie nicht als bloße Verbrämung archäologischer Epen auftrat, als „Butzenscheibenlyrik", wie sie Paul Heyse genannt hat, begegnete in den siebziger Jahren geradezu der Verachtung. Zwar schossen unter den massenhaften Zeitschriften damals auch die „Dichterheime", „Dichterhallen", oder wie sie hießen, stark empor, aber das waren fast ausschließlich die Tanzböden des lyrischen Dilettantismus, der ja keiner Zeit fehlt. Die wenigen wirklichen Lyriker, die damals abseits vom Tagesgeschmack ihrem persönlich wahren Erleben poetischen Ausdruck gaben, hatten unter völliger Nichtachtung, ja gelegentlich ausgesprochener Verachtung zu leiden; sie bekamen keine Fühlung mit der Zeit und zogen sich teilweise verstimmt zurück. Zur Schätzung der Lyrik bedarf's eben einer Innerlichkeit, die jener veräußerlichten Zeit allzusehr fehlte; man verlangte nach möglichst stofflichen Aufregungen und äußerlichen Effekten — und sie bot eben die „Butzenscheibenlyrik" auch noch, als sie sich von den epischen Goldschnittbüchlein loslöste, wie bei Rudolf Baumbach. Sein angeborenes Talent ist kräftiger, sachlicher, in mancher Beziehung gesunder als das Wolffs, auch seine kleinen Epen darf man um eine Stufe höher stellen. Aber in seiner Lyrik, die ihm hauptsächlich seinen

Ruhm und seine Popularität verschafft hat, kommt er ähnlich wie Wolff dem archäologisierenden Bildungsgeschmack entgegen; auf seinen zwei Sammlungen von „Liedern eines fahrenden Gesellen" beruht recht eigentlich seine Beliebtheit. Auch da findet sich jene Scheffel abgelauschte Art: der Dichter spricht Gefühle und Stimmungen nicht selbst aus, sondern legt sie einem jener fahrenden Leute aus früheren Jahrhunderten in den Mund, deren lockeres, lustiges Wanderleben so recht geeignet scheint, einer lustigen, wein-, lieb-, liebes- und wanderfröhlichen Stimmung zum Ausgangspunkt und Hintergrund zu dienen. Was dabei gelegentlich namentlich an humoristischen Werten herauskommen kann, hat eben Scheffel gezeigt, und auch einige Baumbach'sche Lieder dieser Art mag man sich ja zur Abwechslung gerne gefallen lassen. Wenn aber dergleichen zur nachgeahmten Manier wird, so ist doch bald die Unwahrheit da.

So stand es also auf allen Gebieten der Poesie jener Zeit so ziemlich gleich; auf allen war die Ausbeute an bleibenden poetischen Werten gering genug — soweit eben das in Betracht kommt, was der Zeit eigentümlich und gemäß war. Andere Erscheinungen wurden totgeschwiegen oder totgelärmt und kamen im besten Fall erst zur Geltung, als das Hochwasser der Zeit verlaufen war. Zu diesen gehörte in erster Linie einer der wenigen bedeutenden Dramatiker, die das letzte Drittel des Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat, dessen wichtigste Werke meist aus den siebziger Jahren stammen, aber damals noch so gut wie keine Würdigung fanden. Es ist der 1839 geborene und 1889 gestorbene Wiener Ludwig Anzengruber. Anzengruber hat in den siebziger Jahren, als

man sich um seine Dramen nicht viel kümmern wollte, und später noch, auch Erzählungen und Romane geschrieben, in denen er das Leben des österreichischen Volkes mit viel Echtheit und Treue, mit scharfer Charakterisierungskunst darstellte, wenn auch nicht ohne Tendenz und manches bloß Reflektierte; er war auch nicht ohne lyrische Begabung, aber der Schwerpunkt seines Talents und seiner poetischen Leistungen liegt doch im Drama. „Volksstücke" können Anzengrubers Dramen insofern heißen, als er seine Stoffe vorzugsweise dem Leben des Volks im engeren Sinne entnimmt, sich vielfach des Dialekts bedient, seine Stücke teilweise „mit Gesang" ausstattet, auch eine gewisse Neigung zum Theatralischen nicht verleugnen kann. Aber das ist doch nicht das Wesentliche an seinen Dramen, vielmehr nur ihre Besonderheit, die freilich auch wieder besondere Reize mitbringt. Wesentlich ist vielmehr, daß Anzengruber ein geborener Dramatiker war, der seine Konflikte mit Sicherheit aus den Tiefen des menschlichen Lebenswillens heraufzuholen wußte und eben dadurch seinen scheinbar beschränkten Stoffen und Formen ins Weite half. Anzengruber senkt all seine ausschlaggebenden Konflikte in den sicheren Grund des Gewissens hinunter; mag dieses noch so einfach, ja roh sich äußern, mag es in den beschränktesten religiösen Formen sich selbst zum Bewußtsein kommen: es ist das unverborgene ethische Lebensgesetz im Menschen, das sich in seinem Willen und seinem Geschick zur Geltung bringt, aus aller Beschränkung und Verdunkelung sich immer wieder zur Freiheit herausringt, tragisch oder komisch, jedenfalls aber auf dem Wege wirklich dramatischer Konflikte. In der wirren Auflösung der *sittlichen Begriffe*, in der krankhaften Sucht nach Um-

wertung der ethischen Werte, die sich im letzten Viertel-jahrhundert immer aufdringlicher in der Litteratur breit gemacht hat, wirkt die gesunde ethische Sicherheit, der kraftvolle Gewissensernst Anzengrubers in seiner schlichten Natürlichkeit und natürlichen Weitsichtigkeit ebenso erfreulich, wie seine dramatische Sicherheit und seine im guten Sinn volkstümliche dramatische Technik angenehm absticht von all dem unsichern Experimentieren, in dem unser modernstes Drama herumgetastet und sich abgehastet hat. Ueberdies gehört auch Anzengruber als Dramatiker und als Erzähler noch zu jenen älteren deutschen Dichtern, die einen gesunden, wenn auch bis zum Naturalismus vor-schreitenden Realismus längst als persönlichen poetischen Besitz hatten, ehe man durch Anlehen bei Franzosen, Russen und Skandinaviern eine Theorie des Realismus und Na-turalismus zusammenscharrte, nach der von nun an alle Poesie gemacht werden sollte. Als man freilich den natu-ralistischen Zug bei Anzengruber allmählich merkte, na-mentlich in seinem „vierten Gebot", da stürzte man sich mit Eifer auf ihn und hob ihn in einer übertriebenen Weise auf den Schild, die schon wieder den Widerspruch herauszufordern beginnt; und dem gegenüber muß zu-gegeben werden, daß durchaus nicht alle Dramen Anzen-grubers gleichwertig sind, daß sogar gründlich mißlungene drunter sind. Aber wenn bei einer scharfen kritischen Sichtung nur die Dramen „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Meineidbauer", „Die Kreuzelschreiber", „Der G'wissenswurm" und etwa noch „Das vierte Gebot" übrig blieben, so könnten schon diese fünf genügen, Anzengruber seinen Platz in der ersten Reihe der neueren Dramatiker *anzuweisen.* „Die Kreuzelschreiber" und „Der G'wissens-

wurm" sind in aller Beschränkung ihrer Stoffwelt wirkliche Komödien, ein wahres Labsal in all dem Elend des modernen Philisterlustspiels. Ihre Konflikte sind im letzten Grunde sehr ernst, sind eben Gewissenskonflikte und reichen damit über die bäuerlichen Lebenskreise hinaus, in denen sie sich vollziehen; aber sie werden nicht tragisch angefaßt und ausgetragen sondern komisch, ihr innerer Widerspruch führt nicht zur leidvollen Lebenszerstörung sondern zur heiteren Befreiung vom Leiden. In den „Kreuzelschreibern" ist es die von pfäffischer Herrschsucht auferlegte Verkehrung der natürlichen und sittlichen Lebensverhältnisse in Ehe und Familie, was sich in seiner ganzen Heillosigkeit offenbart aber zugleich auch in seinem komischen inneren Widerspruch, und dessen anschaulich gezogene Konsequenzen lösen den Konflikt noch zur rechten Zeit. Auch im „G'wissenswurm" handelt sich's um eine Verwirrung des Gewissens durch religiöse Motive, und die heitere Befreiung aus den Widersprüchen erfolgt durch die anschauliche Vorführung der heilenden und sühnenden Kraft, die das Leben selbst in sich trägt, wenn nur der sittliche Wille des Schuldigen aus seiner bequemen Erschlaffung sich aufzuraffen vermag. Verwandte Probleme werden im „Pfarrer von Kirchfeld" und im „Meineidbauer" tragisch angefaßt; in dem ersten dieser Dramen, mit dem Anzengruber überhaupt zuerst auftrat, ist freilich das Tragische noch einigermaßen mit Rührung durchsetzt, auch tritt die Tendenz etwas zu deutlich hervor; aber der tragische Widerspruch in dem Leiden des Pfarrers ist insofern doch echt, als selbst der höchste Aufwand an ethischer Entsagungskraft die Lebenszerstörung nicht aufhalten kann, die für ihn aus der (vom Wurzelsepp scharf erkannten) unlöslichen

Verbindung zwischen Mensch und Priesterkleid kommt. Noch überzeugender und objektiver hingestellt ist die tragische Konsequenz, mit der der „Meineidbauer" an sich selbst zerbricht, weil seine bäuerlich trotzige Kraftnatur ihm so wenig wie einem Macbeth seine Herrennatur — gestattet, auf die Früchte seines Verbrechens zu verzichten, so furchtbar er darunter leidet; und was in dieser Bauerntragödie an theatralischen Effekten zu viel gethan wird, das wird reichlich aufgewogen durch die sichere und tiefbohrende bäuerliche Psychologie und Gewissenssophistik, mit der der Charakter des Meineidbauern sich entfaltet. Das ist das Gesunde in diesen Tragödien und Komödien, wie man sie doch wohl, trotz manchen Widerspruchs, nennen darf, daß es wirklich kraftvolles Leben ist, was da leidet und kämpft und entweder der unvermeidlichen Lebenszerstörung verfällt oder durch die komische Auflösung der Widersprüche gerettet wird. Nicht mehr der Fall ist das im „vierten Gebot": hier ist schon großstädtisch angefaultes und zerfressenes Leben, das deswegen nicht mehr tragisch wirken kann, weil es unrettbar verlumpt ist und daher höchstens traurig stimmen kann. So hoch man deswegen die sichere und ungezwungene Lebensdarstellung veranschlagen mag, die Anzengruber auch in diesem, dramatisch übrigens sehr locker gebauten Drama bewährt hat, so ist es doch keine Tragödie und steht nicht mehr auf der Höhe des „Meineidbauern". Andererseits ist es aber sehr begreiflich, wie trotzdem und gerade deswegen die moderne naturalistische Richtung dahin kommen konnte, gerade dieses Anzengruber'sche Drama am höchsten zu stellen und über Gebühr zu preisen; daß Anzengruber *auch in dieser* Richtung schon lange vor dem Aufkom-

des „konsequenten" Naturalismus so viel oder mehr konnte als seine gerühmtesten Vertreter, zeigt allerdings das „vierte Gebot". — Zusammen mit Anzengruber pflegt man den 1843 geborenen Steiermärker P. K. Rosegger zu nennen, aber auch hier wieder, wie so häufig bei derartigen Zusammenstellungen, geht das Gemeinsame nicht sehr tief. Rosegger ist mehr als Anzengruber in die Mode gekommen, und dazu hat auch beigetragen, daß in unserer alles biographisch Interessante durchstöbernden Zeit das Publikum rechtzeitig genug mit dem Lebens- und Entwickelungsgang dieses liebenswürdigen und gesunden Dichters und Erzählers bekannt gemacht wurde. Auch er ist von den siebziger Jahren an abseits vom Modestrom aufgekommen, eine Reihe seiner Werke stammen freilich erst aus den achtziger oder neunziger Jahren; auch er wurzelt wie Anzengruber im gesunden Heimatboden und hat sich dadurch auch in ungesunder Zeit gesund erhalten. Aber im übrigen kann er schon deswegen nicht mit Anzengruber verglichen werden, weil er kein Dramatiker ist; und es geht bei ihm auch nicht so in die Tiefe wie bei Anzengruber. Mit der angeborenen Poetenkraft hält bei Rosegger die Fähigkeit künstlerischer Aus- und Durchgestaltung doch nicht gleichen Schritt, und das poetisch Gesunde und volkstümlich Echte ist nicht immer genug verbunden mit eindringender Bewältigung der gestellten Lebensfragen; auch überschätzt er zuweilen mit einer bei seinem autodidaktischen Entwicklungsgang und seiner verhältnismäßig raschen Berühmtheit begreiflichen ehrlichen Naivetät die Wichtigkeit dessen, was er bringt, begnügt *sich leicht damit, daß* er's bringt, ohne genug nach dem *künstlerischen Wie* zu fragen oder nach der tieferen Be-

deutung, die das auch für andere haben mag, was ihm interessant ist. Und so hat er im Grund auch etwas zu viel geschrieben. Aber mit einem wirklichen Dichterauge ist er doch auf die Welt gekommen und mit ihm schaut er auch in die Welt, nicht mit dem büchernen Verstand; das Meiste und jedenfalls das Beste, was er giebt, kommt aus seinem Innern, aus eigenem Erleben und Schauen, aus einer fortschreitenden Vertiefung seines Gemüts- und Geisteslebens, aus einer innerlich wahren Persönlichkeit, die von der oberflächlichen Bildung des Tages, dem ungesunden, vielgeschäftigen Treiben des modernen Litteratentums höchstens zeitweilig etwas beirrt, aber nicht krank gemacht werden konnte. Die breiteste Wirkung unter seinen Werken haben neben seinem etwas locker komponierten größeren Erstlingswerk von 1875 „Die Schriften des Waldschulmeisters" seine vielen kleineren Erzählungen und Skizzen gethan. Das Schwächste, was er an größeren Werken geschrieben hat, ist wohl sein Roman „Martin, der Mann" — am tiefsten geht er in seinem „Gottsucher": so viel ungelöste Fragen da übrig bleiben mögen, für deren Bewältigung Roseggers philosophische Kraft nicht ausreicht, es geht doch ein Zug ins Große durch diese religiöse Problemdichtung und in der Tiefe grollt etwas von echt germanischem Bauern- und Heidentrotz.

Unter den Dichtern, welche vom wüsten Markt der siebziger Jahre von vornherein in den Winkel geschoben wurden und dann später unter dem Lärm der „Jungen" als „Alte" nicht mehr recht zum Wort kommen konnten, ist einer der originellsten aber am wenigsten bekannten der schwäbische Lyriker und Humorist Eduard Paulus, *1837 in Stuttgart* geboren, als Altertumsforscher weit

bekannt. In irgendwelcher litterarhistorischen Rubrik läßt er sich nicht unterbringen; als Dichter ist er in Ernst und Humor ausschließlich Lyriker, und zwar von jener ursprünglichen Art, die nicht reflektiert aufs Dichten ausgeht sondern gar nicht anders kann, als von dem ganzen inneren Leben fortwährend sich lyrische Rechenschaft zu geben. Daß dabei nicht jedes lyrische Gedicht gleichwertig ausfällt, versteht sich — es kommt darauf an, wie tief gerade die inneren Quellen springen. Ein bis zur Lebensverneinung gehender schwermütiger und schwerblütiger Ernst der Weltauffassung mischt sich in diesem Schwaben mit der naiv freudigen Lebensbejahung eines guten Gemütes in einer Weise, die notwendig den Humor erzeugen muß. Dieser hat bei Paulus, ähnlich wie bei Mörike und Friedrich Vischer, oft etwas specifisch Schwäbisches an sich, das man außerhalb Schwabens nicht sofort versteht, ist oft geradewegs schwäbisch eigensinnig; und wer diese Art noch nicht kennt, weiß zuweilen im ersten Augenblick nicht, was Ernst oder Spaß ist, versteht namentlich das humoristische Sich-dumm-stellen des Schwaben nicht, nimmt etwa auch einen Ausdruck ernsthaft für banal und abgegriffen, der mit humoristischer Absicht sich trivial giebt. Daß dies meist nur Spaß ist, merkt man bald, sowie man in den ernsten Gedichten von Paulus die Originalität des bildlichen Ausdrucks wahrnimmt, welche die Stimmungen der poetisch beseelten Natur mit den Spuren der Geschichte und Kulturgeschichte und namentlich mit den Eindrücken von Kunst und Altertum in Eins zu arbeiten weiß. So gutmütig und harmlos närrisch sein Humor sein kann, so wird er doch auch nicht selten zur grimmigen Satire, *namentlich wenn der* Zorn des Patrioten gegen die Miß-

bildungen und Fälschungen deutschen Wesens sich regt und rücksichtslos draufschlägt; daß Paulus sich damit keine Freunde unter den litterarischen Modegeistern schaffen konnte, ist freilich verständlich. Seine „Gesammelten Dichtungen" sind 1892 erschienen, es sind ihnen aber bis auf die neueste Zeit noch einzelne Dichtungen nachgefolgt, die keine Abnahme seiner poetischen Kraft, vielfach sogar eine erhöhte Reife des Gehaltes und der Form zeigen. Nicht minder originell als Paulus ist der schwäbische Bauer Christian Wagner, 1835 geboren, keineswegs ein sogenannter Naturdichter, vielmehr ein ganz aus dem Heimatboden gewachsenes, bild- und sprachkräftiges lyrisches Talent, das gewisse ihm innerlich wahlverwandte Bildungselemente in sich aufgenommen und sie mit der Naturandacht und der religiös-philosophischen Grübelei des Schwaben einzigartig verarbeitet und verbunden hat. — Daß Dichter wie Eduard Paulus und andere, die sich von der Entartung der siebziger Jahre frei gehalten hatten, auch in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts nicht oder nur schwer zu einiger Geltung kommen konnten, lag nicht nur an etwaigen individuellen Ursachen, die ja dabei immer mitspielen. Es sind vielmehr manche sozusagen zwischen zwei Stühlen niedergesessen, bis auf weiteres wenigstens, weil sie weder dem Modegeschmack jener Zeit genehm sein konnten noch auch später, von der Mitte der achtziger Jahre an, sich der neuen Zeitrichtung anbequemen konnten, welche sich rasch der Litteratur bemächtigte und sich als „die Moderne" fast ausschließlich das Wort zu verschaffen wußte.

Sechster Abschnitt.

„Die Moderne."

Gegen die Mitte der achtziger Jahre waren die allgemeinen Stimmungen im geistigen Leben der Nation allmählich ziemlich anders geworden, als sie zehn Jahre vorher gewesen waren. Gehäufte Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten in der inneren politischen Weiterentwickelung des Deutschen Reiches, zunehmende Verbissenheit und Verbohrtheit eines überlebten Parteitreibens, zeitweiliger Niedergang des wirtschaftlichen Lebens trugen das Ihrige dazu bei, eine verdrießlich pessimistische Stimmung zu erzeugen, die von dem mit verhängten Zügeln einherjagenden Optimismus der siebziger Jahre wunderlich abstach. Theoretisch war freilich eine pessimistische Strömung schon früher zu bemerken gewesen; der Pessimismus als philosophisches System hatte zwar bei Lebzeiten Schopenhauers, der 1860 starb, noch wenig Beachtung gefunden, jetzt aber hatte er durch Eduard von Hartmann und andere eine neue Auflage erhalten und war allmählich Modephilosophie geworden. Doch war die theoretische Lebensverneinung noch eine Zeit lang ganz gemütlich neben thatsächlichem Lebensgenuß und materialistischer Lebensausnützung hergegangen; in den achtziger Jahren dagegen begann die Theorie auch praktisch zu werden, wenigstens in Form einer weitverbreiteten Lebensstimmung, einer weltverneinenden Laune, die überall alles nur schwarz, überall vorzugsweise das *Schlechte und Gemeine* zu sehen geneigt war und mit *Vorliebe den Finger* darauf legte. Derartige Stim-

mungen wurden verstärkt durch das immer mächtigere Umsichgreifen der Socialdemokratie und ihrer Lehren; die grundsätzliche Vereinung der bestehenden Gesellschaftsordnung, die bewußte und absichtliche Schürung der Unzufriedenheit, die kolossalen Uebertreibungen des wirklich vorhandenen Elends, der immer wilder auflodernde Klassenhaß, auch das von ferne auftauchende Gespenst eines großen Umsturzes — das und dergleichen förderte in weiten Kreisen, weit über die von der Bewegung zunächst ergriffene Lohnarbeiterschaft hinaus, einen Stimmungszustand der Unruhe und Unbehaglichkeit, der Verdrießlichkeit und Unzufriedenheit. Und einen besonderen Stachel erhielten derartige Stimmungen noch durch den aus dem vorhergegangenen Jahrzehnte herüberwirkenden Geist maßloser Begehrlichkeit. Aus solchen Katzenjammerstimmungen nach dem vorhergegangenen Rausche erklären sich nicht nur die litterarischen Erscheinungen, welche direkt den Geist einer verdrossenen und lebensmüden Resignation atmen, gelegentlich verbunden mit einem verzweifelten Lechzen nach Genuß — aus diesen Stimmungen ist dann indirekt auch das gekommen, was von der zweiten Hälfte jenes Jahrzehnts an als eine neue Litteratur sich ankündigte. Denn unter solchen Stimmungen und Einflüssen war allmählich ein noch sehr junges Geschlecht erwachsen, das die deutschen Zustände vor 1870 nicht mehr aus Erfahrung kannte, auch den Krieg und seine nationale Erregung und Erhebung wenigstens nicht mit reifem Bewußtsein erlebt hatte, ein Geschlecht, das vom Leben der Nation nur die *gegenwärtigen* Früchte kannte aber nicht den Baum, *auf dem sie gewachsen waren*. Dieses Geschlecht hatte

gerade in den unseligen siebziger Jahren mit ihren Ansprüchen und Begehrlichkeiten, mit ihrer protzigen Flachheit seine Jugendeindrücke bekommen und sah sich nun mit eben erwachtem Bewußtsein hineingestellt in eine Zeit des Katzenjammers und der pessimistischen Weltbetrachtung — hineingestellt einerseits mit allem Begehren der Jugend nach Leben, Genuß und That und doch andererseits schon angekränkelt von den Einflüssen einer entarteten Zeit, von Frühreife und Ueberreife, zum Teil geradezu von großstädtischer Fäulnis und Naturlosigkeit. Und es sah sich umbrandet von der großen socialen Flut, hörte die Lehre, daß die socialen Interessen die wichtigsten oder gar einzig wichtigen seien, daß Massenelend und Klassenkampf die treibenden Kräfte der Geschichte seien, und was dergleichen war. Dieses Geschlecht war jetzt herangewachsen, stand an der Pforte des Mannesalters, am Eintritt ins Leben und Wirken, auch am Eintritt in die Litteratur — und aus diesem Geschlecht kamen die ersten Verkündiger einer angeblich neuen Litteratur, einer sogenannten „Litteraturrevolution", die sich dann zu dem auswuchs, was man später „die Moderne" schlechtweg genannt hat.

Jene pessimistischen Launen sprachen sich hauptsächlich lyrisch aus, ließen aber auch in Drama und Roman ihre Spuren. Es waren noch nicht die Jüngsten, welche sich zuerst auf diesen Ton stimmten; schon am Ende der sechziger und in den siebziger Jahren war etwas davon erklungen, zum Beispiel in Eduard Griesebach's Tannhäuserdichtungen, deren Sinnlichkeit den Katzenjammer schon vorwegnahm; dann wurde der Ton weitergegeben von Lyrikern wie Hieronymus Lorm,

Dranmor, Ada-Christen und anderen meist mittleren Begabungen. Im ganzen handelte sich's da um eine Lyrik, die formell manches Schöne brachte, wenn auch nicht viel, was über die subjektiven Stimmungen der Dichter oder die Zeitstimmung hinaus von Bedeutung wäre. Dem Gehalt nach zeigte sich in dieser Art von Poesie eben jene Mischung von zuweilen geistvoller Lebensmüdigkeit und schwüler Sinnlichkeit, von Lebensverneinung und hastigem Lebens- und Genußbegehren; es war etwas dabei von dem ans Blasierte streifenden vornehmen Kultus des eigenen Ichs als des Daseinsmittelpunktes, etwas Romantik stak noch darin, etwas Lord Byron vielleicht und sehr viel Nachklang von Heine, man nahm gelegentlich eine Faustpose an und schillerte wieder nach Don Juan hinüber — der Eindruck eines gewissen Kokettierens mit Lebensmüdigkeit und Weltleid ließ sich nicht immer abweisen. Aus der Lyrik ins Drama und in den Roman übersetzt, mit Verwesungsraffinement und Schauersensation durchsetzt, siech und matt scherbenhaft und doch auf Knalleffekte arbeitend trat dieser Pessimismus bei Richard Voß auf. Ein dem allem verwandter Zug zeigte sich aber zeitweilig auch bei zwei gleichalterigen Dichtern von niederdeutscher Abstammung, die nach Oberdeutschland verschlagen wurden, Adolf Wilbrandt und Wilhelm Jensen, beide 1837 geboren. Ihre poetische Thätigkeit gehörte zum guten Teil schon den siebziger, ja dem Ende der sechziger Jahre an, ihre Persönlichkeiten hatten aber eigentlich nichts mit dem optimistischen Schwindel jener Zeit zu thun; es war noch etwas von der Art *der jüngeren Münchener* in ihnen und doch wieder etwas,

was nach den beginnenden Erkrankungen der Zeit hinüberwies — bei Wilbrandt, namentlich in seinen Römerdramen, etwas von Hamerling; in Jensens Romanen, auch in seiner Lyrik — wohl eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Landsmann Storm aber ohne dessen Lebensgesundheit und künstlerische Geschlossenheit. Und dann doch ein starker Hang zum Pessimismus, der in den achtziger Jahren bei beiden noch stärker heraustrat, bei Wilbrandt später, etwa von seinem „Meister von Palmyra" an allmählich überwunden zu sein schien. Beide sind im übrigen Erscheinungen, die man erst aus weiterer zeitlicher Entfernung wird sehen müssen, um ihnen ganz gerecht zu werden, die aber auch so für eine wirre Uebergangszeit bezeichnend sind.

Bezeichnend war aber auch, daß gerade am Anfand der achtziger Jahre der Sieg Richard Wagners im Zeitbewußtsein entschieden war. Das Jahr 1882 brachte die Parsifalaufführung in Bayreuth, im Jahre darauf starb Richard Wagner, seine unbedingten Anhänger aber glaubten, nun sei die Kunst und Poesie der Zukunft begründet, Richard Wagner bedeute in dieser Hinsicht etwa dasselbe, was Bismarck für das politische nationale Leben der Nation bedeutet. Aber man braucht nicht zu den wütenden Gegnern Wagners zu zählen, um den Irrtum einzusehen, der in dieser Auffassung steckte und steckt und sich wohl schon noch einige Zeit halten wird; man kann die Bedeutung Wagners, namentlich für die Geschichte der Musik völlig gelten lassen und doch erkennen, daß und warum Wagner in seiner Gesamterscheinung doch weniger ein Prophet der Zukunft war, *als vielmehr ein* besonders charakteristischer Künder des

Geistes einer ablaufenden Zeit, mehr Abschluß und Zusammenfassung des Vergangenen als Anfang des Neuen. In seiner Weltanschauung wollten seine Verehrer eine Art Religion der Zukunft finden, und doch lassen sich die romantischen und jungdeutsch revolutionären Mischungsbestandteile in ihr so wenig verkennen, wie namentlich die Einflüsse Schopenhauers und der ganzen pessimistischen Zeitrichtung; es ist ein fortwährendes Hin und Her zwischen Lebensverneinung und stark sinnlichem Lebensbegehren, der Lebenswille sucht einerseits mit revolutionärer Rücksichtslosigkeit sein Recht bis ins Schwüle oder Brutale des Sinnengenusses, schlägt aber andererseits doch immer wieder aus dem Trotz ins Verzagen um, dämmert aus den Anläufen der Kraft in resigniertes Erlöschen hinüber und langt endlich bei einem Erlösungsmysticismus an, der mehr wie ein müdes Zurückschielen nach der Romantik aussieht als wie ein keckes Vorausschauen eines deutschen Zukunftsglaubens. Diese Weltanschauung hat nun Wagner in seinen Kunstwerken freilich in nationale oder wenigstens national scheinende Sagenstoffe hineingelegt, sogar in den Nibelungenstoff; aber im Stoffe liegt das Nationale noch nicht, es kommt auf den Geist und die Weltanschauung an, die sich darin ausspricht. Ein starkes Maß von bewußt deutschem Denken und Wollen läßt sich denn auch Richard Wagner keinenfalls absprechen; aber teils ist es mit anderen Elementen durchsetzt, die oft, namentlich im „Tristan" bedenklich keltoromanisch anmuten, teils ist es eben pessimistisch durchkränkelt, und das hat selbst in den „Nibelungenring" einen fremden Zug gebracht. — *Auch die* Aesthetik Wagners, die für sein Schaf-

und seine Wirkungen von wesentlicher Bedeutung ist, weist eher nach rückwärts als nach vorwärts. Es kann nicht als ein Gewinn für die Aesthetik veranschlagt werden, wenn sie principiell wieder hinter den „Laokoon" zurückgeworfen wird, indem die historisch gewordenen Grenzen der Künste wieder verwischt werden, wenn auch in neuer Art. Es lag ein gut Stück romantischer Begriffsverwirrung in der Wagner'schen Aesthetik und sie wurde noch dadurch gesteigert, daß auch hier die Schopenhauer'sche Auffassung, seine Auffassung von der Musik den beherrschenden Gesichtspunkt gab: weil nach Schopenhauer die Musik am meisten geeignet sein soll, dem Lebenswillen objektiven Ausdruck zu geben, und weil Wagner unter Schopenhauers Einfluß den Lebenswillen mit Vorliebe unter der Bewußtseinsschwelle sucht, wohin allerdings die Musik tiefer wühlen kann als das Wort, so wurde ihm die Musik zum allesbeherrschenden Kunstmittel in dem erstrebten Gesamtkunstwerk. Er suchte sie allerdings dem dramatischen Zweck, von dem sie die frühere Oper losgelöst hatte, wieder ein- und unterzuordnen, aber, indem er ihr doch die Hauptaufgabe zuwies und sie als unentbehrlich überall zu den anderen Ausdrucksmitteln der dramatischen Kunst hinzubrachte, erzeugte er eine Häufung der Kunstmittel, eine Ueberlastung und Ueberreizung, welche die ästhetische Gesamtwirkung nur schädigt und namentlich dem Wort seine Wirkung verkümmert. Wagner hat auf diese Weise nicht nur überhaupt sein Teil zu dem modernsten Wirrwarr der ästhetischen Begriffe beigetragen sondern auch die musikalische Ueberreizung und die grenzenlose Ueberschätzung *der Musik in unserem* Kulturleben gefördert, die nach-

gerade als förmliche Kalamität empfunden wird. — Uebrigens entsprang Wagners Theorie nicht nur seiner an Schopenhauer sich anschließenden Welt- und Lebensauffassung, sondern auch dem individuellen Mischungsverhältnis seiner künstlerischen Begabung, dem Verhältnis zwischen seinem musikalischen und seinem poetischen Können. Denn er war eben doch mehr Musiker als Dichter, und der Ausfall an poetischer Kraft mußte auf musikalischem Wege gedeckt werden, theoretisch wie praktisch. Wagner besaß gerade so viel poetische und dramatische Fähigkeit und so viel Sinn fürs Theatralische, als er brauchte, um sich für seine Musikdramen Textbücher herzustellen, die über den Durchschnitt der übel beleumundeten Operntexte hinaus ins Gebiet der dramatischen Poesie hinübergriffen. Er war sogar, wie sein „Ring des Nibelungen" beweist, befähigt, eine in ihrer Art großzügige dramatische Komposition zu schaffen, an der freilich die Reflexion mehr Anteil hatte als die unmittelbar schauende Phantasie. Aber was er nun von persönlichem Leben in Handlungen und Gestalten hineinzulegen hatte, das kam doch mehr mit musikalischen als poetischen Mitteln zum Ausdruck; das volle poetische Eigenleben fehlt seinen dramatischen Gebilden. Rein als Dichter genommen würde Richard Wagner nicht eben viel bedeuten; als Musiker, Aesthetiker und durch den besonderen Weltanschauungsgehalt seiner Werke war er eine bedeutende und charakteristische Erscheinung aus der Zeit und für die Zeit — ob für eine fernere Zukunft, das ist zum mindesten höchst fraglich. Denn der Geist, der aus ihm spricht, hat in verschiedenen *wesentlichen Beziehungen* allzuviel Gemeinsames mit dem

Geiste einer erkrankten Zeit, dessen Ueberwindung gerade eine der dringendsten Aufgaben und notwendigsten Bedingungen für unsere nationale Zukunft ist.

Um die Mitte der achtziger Jahre konnte es nun scheinen, als ob ein junges Geschlecht grundsätzlich und kraftvoll, wenn auch vielleicht noch etwas unreif, all die Krankheits- und Entartungserscheinungen ausstoßen wolle, welche bis dahin am deutschen Wesen gezehrt hatten. Eine „Litteraturrevolution" wurde angekündigt, und es vollzog sich in der That etwas dergleichen. Aber das junge Geschlecht, das die Gesundung bringen wollte, war eben jenes Geschlecht, das gerade in der schlimmsten Krankenluft erwachsen war; es fehlten ihm die eigenen Gesundungskräfte, und im Gefühl davon riß es Thüren und Fenster weit auf, um die vermeintlich gesunde Luft des Auslandes hereinzulassen, und merkte nicht, daß diese nur neue Krankheitskeime mitbrachte. Und so wurde vorläufig nicht viel besser, manches schlimmer, und der ganze Rest des Jahrhunderts erschöpfte sich litterarisch in Ansprüchen und Experimenten, im besten Fall in Anläufen und Ansätzen. — Das Signal zu der sogenannten Litteraturrevolution wurde im Jahr 1884 gegeben durch ein lyrisches Sammelwerk, „Moderne Dichtercharaktere" betitelt, zusammengesteuert von jungen Studenten und einigen älteren Herren. Sein poetischer Gehalt war nichts Ungewöhnliches, und es ist bald verschollen. Aber die Vorrede verkündigte mit verblüffender Keckheit den Beginn einer völligen litterarischen Umwälzung und erweckte ein Echo von allen Ecken und Enden des jüngsten und allerjüngsten Deutschlands; es erhub sich ein fürchterlicher Lärm aus Dutzenden von

jungen Kehlen, von dem zwar das größere Publikum vorläufig keine Notiz nahm, der aber mancher erbeingesessenen Größe im deutschen Dichterwald übel in die Ohren gellte. Und das A und O des Lärms war nichts Geringeres als die Behauptung, die ganze deutsche Litteratur sei faul und nichtsnutzig, die „Alten" seien tot bei Lebzeiten, das „jüngste Deutschland" wisse erst, was wahre Poesie sei, und werde es durch Thaten zeigen. Der Baccalaureus aus dem zweiten Teil „Faust" stand in seiner ganzen originalen Pracht vor der erstaunten Mitwelt. Für einen kühlen Beobachter war das ja ganz hübsch, man erlebte nun auch wieder einmal einen litterarischen „Sturm und Drang", und konnte begierig sein, was diesmal dabei herauskomme. Auch hatte die Kritik, welche die Jünglinge am Alten übten, in vielen Punkten unzweifelhaft recht — nur daß so ziemlich alles, was sie Richtiges beibrachten, von anderen, älteren Leuten auch schon gedacht und gesagt worden war, nur weniger anmaßend und grob. Daß die Jugend keinen Respekt vor der herrschenden Litteratur haben konnte, die sie aus der unmittelbar vorangegangenen Zeit der flach optimistischen und pessimistischen Entartung vorfand, war ebenso begreiflich, wie es verzeihlich war, daß die Jugend gleich das Kind mit dem Bad ausschüttete und das Gesunde und Tüchtige nicht sah, das doch auch noch da war. Auch die Geibel'sche Richtung und ihre noch im Besitz befindlichen älteren und jüngeren Vertreter boten ja Anlaß zur Kritik, zur Klage über bloß formales Schönmachen, zum Wunsch nach kräftigerem, urwüchsigerem poetischem Gehalt. Und das hergebrachte *Gerede vom Epigonentum*, das die Litteraturgeschic

mit Goethes Tod abschloß, die alexandrinische Verhimmelung, der einseitig philologisch-historische Kultus der Klassiker, den die Philologenschule Wilhelm Scherers in noch höheren Schwung als vorher gebracht hatte und der in den Ausschreitungen der Goethephilologie sein abschreckendstes Gesicht zeigte — auch das und dergleichen war ja geeignet, eine unvergorene Jugend zu keckem pietätlosem Absprechen und unhistorischem Verwerfen des Alten zu stimmen. Vollends aber das, was sich an sogenannter schöner Litteratur von den siebziger Jahren her durch die Familienblätter, illustrierten Zeitschriften und Feuilletons wälzte, litt ja allerdings zum überwiegenden Teil an der Verlogenheit, der schwächlichen ästhetischen und ethischen Heuchelei und teilweise sogar an der versteckten Lüsternheit, über welche die Jugend so bewegliche Klage führte. In dem allem konnte man sie begreifen oder ihr sogar recht geben. Was aber nicht nur die unmittelbar angegriffenen älteren Anwohner des Parnasses ärgerte, sondern auch anderen reiferen Leuten auf die Länge mißfallen mußte, das war die groteske und ganz humorlose Ungezogenheit, in der sich die lautesten Stimmführer der Jungen gefielen, die Roheit, mit der jeder Gegner wütend angefallen wurde, der Gassenton, der immer mehr in der neuen Litteratur einriß, die schülerhafte Anmaßung eines ganz unreifen Theoretisierens, zu der die oft komische Unwissenheit in litterarhistorischen Dingen und die Geringfügigkeit der thatsächlichen eigenen Leistungen in einem sonderbaren Mißverhältnis standen, das unduldsame litterarische Partei- und Reklamewesen, mit dem die Jüngsten die *schlechten Ueberlieferungen* der siebziger Jahre fröhlich

fortsetzten. Und noch etwas mußte auch billige Beurteiler anwidern: die Unflätigkeit und Schamlosigkeit, die bald als ein Zeichen poetischen Mutes galt — wer sich dagegen auflehnte, wurde zuerst als elender Moralphilister verhöhnt und mit Schmähungen überhäuft, später aber, als man sich selbst einigermaßen zu schämen begann, that man gern, als ob diese wüsten Ausschreitungen gar nicht vorhanden oder belanglos gewesen wären. Sie waren aber nicht belanglos, sondern in ihnen brach nur ganz plump und brutal das ethische Giftgeschwür auf, das sich etwa in zwei Jahrzehnten allmählich zusammengezogen hatte. Daß sich in all diesem Treiben einige unsaubere und unfähige Gesellen, namentlich einige jüdische Elemente besonders frech vordrängten und ihre besseren Parteigenossen mitbloßstellten, soll nicht verschwiegen werden. — Freilich deckte man das alles mit den Schlagworten der Theorie; denn eine neue Theorie zu gründen, ein unfehlbares ästhetisches Rezept zu verschreiben, das wurde auch jetzt wie in allen schaffensunkräftigen Zeiten für wichtiger und eiliger gehalten als das Schaffen selbst. Die ersten theoretischen Schlagworte waren: Realismus, nicht Idealismus — Wahrheit, nicht Schönheit! Daß der poetische Realismus in Deutschland längst da war, wußten die Jungen so wenig, als daß der Realismus im Grunde so alt ist wie die Poesie, oder, daß Idealismus etwas anderes ist als unwahre Schönfärberei, daß es sich hier nur um Stilunterschiede mit allerlei Uebergängen handelt, und daß Idealismus und Realismus als zwei Seiten einer Sache nebeneinander bestehen können. Daß Wahrheit und Schönheit keine Gegensätze sind, daß Schönheit als solche nicht

unwahr und Wahrheit nicht notwendig häßlich sein muß, daß Wahrheit und Schönheit nicht abstrakte Begriffe sind, sondern lebendige Potenzen, die durch die schaffende Phantasiethätigkeit sich aufs mannigfachste persönlich vermitteln können — auch das vermochte jene ästhetische Unreife nicht zu fassen. Dabei verwechselte man aufs plumpste Wahrheit und Wirklichkeit, vermochte den Unterschied zwischen produktiver und reproduktiver Phantasie nicht zu begreifen, nannte alles persönlich produktive Verarbeiten des Stoffes fälschenden Idealismus und wollte nur die reproduktive Darstellung des Beobachteten als Realismus, als poetische Wahrheit gelten lassen. Kurz man verwechselte in einer von keinem tieferen ästhetischen Denken gestörten Naivetät die künstlerische, die poetische Wahrheit mit der wissenschaftlichen, faßte überdies auch diese noch ziemlich äußerlich, tappte aus lauter Angst vor der verpönten Schönheit grobstiefelig in allen Pfützen der Häßlichkeit herum und hatte damit auch für alle Häßlichkeitsinstinkte zuchtloser Gemüter einen theoretischen Schutzbrief. Dergleichen verstand man in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre unter Realismus. Als man dann infolge der Einreden der Gegner allmählich zu begreifen anfing, daß das noch nicht ganz dasselbe sei wie poetischer Realismus, vielmehr im besten Fall Naturalismus im Sinne einer unverarbeiteten Wiedergabe des beobachteten Wirklichen — da bekannte man sich unumwunden zum Naturalismus, zog es aber schließlich vor, sich ebenso geschmacklos wie anspruchsvoll „die Moderne" zu taufen.

Uebrigens war die neue Theorie und Praxis nicht

einmal eigenes und einheimisches Gewächs, sondern wieder einmal fremde Einfuhr. Zu der Kritik des Alten etwas positiv Neues zu fügen, dazu reichten die persönlichen Mittel der jungen Litteraturrevolutionäre vorläufig nicht aus, was an gesundem, poetischem Realismus in Deutschland längst da war, das kannten oder beachteten sie nicht — soweit sie allmählich darauf aufmerksam wurden, beeilten sie sich dann allerdings, es für sich mit Beschlag zu belegen, sie drängten sich zum Beispiel mit der Zeit an Gottfried Keller, kamen freilich übel bei ihm an. Aber von einer naturgemäßen Anknüpfung an den poetischen Realismus der fünfziger Jahre war keine Rede; dagegen hatte man Flaubert, Zola und andere französische Naturalisten kennen gelernt, bei ihnen und dann bei Russen und Skandinaviern ging man mit unseligem Eifer in die Schule. — Vor allem war es Emile Zola, bei dem sich das jüngste Deutschland seine neue Aesthetik holte, aus seinen Romanen und aus seinen theoretischen Kundgebungen. Zola ist eine Erscheinung der modernen französischen Litteratur, die durchaus das Zeichen romanischen Wesens trägt, dem deutschen Geiste innerlich völlig fremd ist. Seine einzige poetische Leidenschaft ist die der Anklage gegen bestehende Zustände und zwar gerade gegen Zustände des Verfalles, der Entartung, — das konnte immerhin auf die Jugend einen Eindruck machen, die ja im Grunde auch so etwas spürte, wie daß eine Entartung zu bekämpfen sei. Aber die Entartung bei uns zu Hause sah doch etwas anders aus als die französischen, speciell die Pariser Entartungszustände, die Zola anklagte, und sie war keinenfalls *dadurch zu heben*, daß man den Teufel mit Beelzebub

austreiben wollte. Sodann aber lag es im Temperamente Zolas, anzuklagen ohne alles Pathos, lediglich durch möglichst exakte Wiedergabe der thatsächlichen Verhältnisse und Zustände; seine Methode war doch weniger die künstlerische der schaffenden Phantasie, als die wissenschaftliche der Beobachtung und Beschreibung des Wirklichen — das aber hatte zur Folge, daß dieser Methode alles, was überhaupt wirklich ist, gleichermaßen der eingehendsten Beschreibung würdig schien. Aesthetische oder ethische Wertunterschiede gab's da im Einzelnen nicht mehr, da aber das gegebene Objekt der Beschreibung vorzugsweise die Entartung war, so war es begreiflich, daß Zolas Werke von der Fäulnis und dem Schmutz überquollen, worin der flüchtige Beurteiler ihr eigentliches Wesen sah; und der Nachahmer konnte leicht darauf verfallen, nicht nur die Methode sondern auch die Gegenstände der Darstellung für nachahmungswert zu halten und mit seiner ästhetischen auch seine ethische Stellung zum Gegenstande nach der Art des Franzosen und seines romanischen Temperaments zu modeln. Aber auch rein ästhetisch war dies Temperament ein romanisches: die Neigung, des Menschen Schicksal und Charakter weniger aus seiner Innerlichkeit, seinem Willen abzuleiten als aus den Einflüssen der Außenwelt, entspricht ja mehr der romanischen als der germanischen Art — aus jener entsprang im Grunde die alleinseligmachende Wirrlehre vom „Milieu", die nun im Anschluß an Zola von allen ästhetischen Kanzeln der Moderne gepredigt wurde. Formell entfaltete sich die Zolanachahmung als eine möglichst phantasielose Beschreibung und Abschilderung des *beobachteten Wirklichen*, das zudem oft genug recht mangel-

haft und schief beobachtet war; sachlich aber suchte man den Pariser Meister zu erreichen, indem man das Wirkliche mit besonderer Vorliebe im Häßlichen, Brutalen, Gemeinen an Zuständen und Menschen suchte, im Untermenschlichen und Viehischen an der Menschennatur, im Fauligen und Entartenden. Was auf dieser Jagd nach dem Gemeinen und Brutalen, die als Streben nach Wahrheit ausgegeben wurde, in der Darstellung des Erotischen, in der Behandlung des Weibes geleistet wurde, wie wahr diese Wahrheit war, wie plump hier romanische, speciell Pariser Auffassungen ins Deutsche vergröbert wurden — das ist ein besonders schmieriges Kapitel in der Geschichte der deutschen Zolanachahmung; und es wird nicht sauberer dadurch, daß man dergleichen später nicht mehr Wort haben wollte oder über Prüderie und Heuchelei schalt, wenn jemand darauf hinwies. Es versteht sich übrigens, daß all der Zolanachahmung auch die Eindrücke des Großstadtlebens daheim entgegenkamen, in dem die jungen Naturalisten ihren Horizont verengten, an dessen Mißbildungen und socialen Zersetzungserscheinungen sie ihre Studien machten. Und ähnlich wirkten die immer stärker werdenden Einflüsse socialistischer Ideen, der immer mehr aufkommende Wahn, nur die socialen Probleme seien noch des Interesses würdig, auch des poetischen Interesses; und dabei lag es in der Natur der Sache, daß die Nachtseiten des socialen Lebens die besondere Aufmerksamkeit erregten, die ja auch Zola mit Vorliebe darstellte. So bekamen wir in Lyrik und Roman und bald auch auf der Bühne jene beelendende Elends- und Armeleutpoesie, jene Verkümmerungsdarstellungen, welche die Entartung förderten und ver-

wilderten, auch wenn sie ihr entgegenzuarbeiten glaubten.

Neben dem französischen Naturalismus aber übte auch die skandinavische und russische Litteratur mächtigen Einfluß auf die junge deutsche Litteratur und namentlich auf ihre socialpessimistische Richtung. Henrik Ibsen vor allem kam hiebei in Betracht. Zwar steht sein geistiges Wesen zunächst in einem anderen Verhältnis zur deutschen Litteratur als das Zolas: Zola ist Romane, ethisch und ästhetisch, im Grunde dem deutschen Wesen fremd — bei ihm war im wesentlichen nichts zu holen als Irrung, Selbstentfremdung oder gar romanischer Krankheitsstoff; Ibsen dagegen ist Germane, Norweger, dem deutschen Wesen im Grunde verwandt, in Fehlern wie in Vorzügen, und sein großer Einfluß auf die deutsche Litteratur hängt bis auf einen hohen Grad damit zusammen — er ist allmählich geradezu etwas geworden wie ein deutscher Dichter. Was den Deutschen bei Ibsen notwendig anziehen mußte, das ist einmal die nachdrückliche Betonung des Individuellen, der herbe Germanentrotz, mit dem der einzelne Charakter eben als Charakter sich auf sich selbst stellt — im Gegensatz zu dem romanischen „Milieu", das bei Zola alles beherrscht; sodann die schroffe Hervorkehrung des germanischen Gewissens und seines kategorischen Imperativs, die Geltendmachung der sittlichen Forderung auf jede Gefahr hin, namentlich das unbestechliche Wahrheitsgewissen. In diesen Beziehungen ist Ibsen mit Recht als Idealist bezeichnet worden, sofern er das Leben durchaus nicht bloß giebt, wie es wirklich ist oder höchstens in einem besonderen Temperament sich bricht, sondern *so, wie es unterm* Gesichtspunkte einer ethischen Idee

sich darstellt, mit der die Wirklichkeit in Konflikt steht oder in Einklang gebracht werden soll. Hätte der Einfluß Ibsens sich nur auf das gegründet, so hätte er ein heilsames Gegengewicht gegen Zolaismus und Romanismus abgeben können. Aber diese gut germanischen Seiten an Ibsen haben auch ihre — freilich ebenso germanischen Kehrseiten: sein Individualismus, wie man's kurz nennen mag, wird zu einer verbohrten Querköpfigkeit, die willkürlich und eigensinnig mit dem Kopf durch die Wand will; sein Wahrheitsernst wird rechthaberischer Doktrinarismus, der den einzelnen Fall ungebührlich verallgemeinert, das Einzelgewissen zum Allerweltsgewissen macht, Wahrheitsfanatismus, der den Wert der Illusion nicht mehr kennt. Und das wird noch schlimmer durch Ibsens einseitige Betonung des Vererbungsgedankens — einseitig, weil über der Vererbung des physisch und moralisch Schlechten und Kranken übersehen wird, daß auch das Tüchtige und Gesunde sich vererbt und steigert. Gerade diese Kehrseiten an der Geistesart Ibsens haben besonders stark auf die Zeit gewirkt, weil sie ihrer pessimistischen Richtung und zugleich der Vorliebe des Zolaismus für Entartungsdarstellungen entgegenkamen. Und formell arbeitete auch das wieder der naturalistischen Wirklichkeitsbeschreiberei nach Zolas Art in die Hände. Verwirrend wirkte dabei auch Ibsens verengtes und verärgertes Norwegertum, indem von ihm selbst und von seinen Bewunderern die socialethischen Zustände seiner Heimat voreilig verallgemeinert wurden. Und auch in speciell dramaturgischer Beziehung wirkte die Bewunderung und Nachahmung Ibsens mehr verwirrend und auflösend als

festigend und klärend. Ibsen selbst hat sein persönliches Kunstgeheimnis, das ihn auch mit seiner mehr epischen als dramatischen Technik noch starke Wirkungen erzielen läßt; aber seine Manier, mehr Erklärung des schon Gewordenen als unmittelbar Werdendes zu geben, dramatische Katastrophen, durch die sich Expositionen hindurchschlingen, statt ganzer Dramen, ruhend Zuständliches statt straff fortschreitender Handlung — diese Manier, die man ihm gelten lassen kann, eignet sich durchaus nicht zur Nachahmung und Verallgemeinerung und förderte bei den Nachahmern nur wieder die bloße Zustands- und Milieudramatik, welche die Zolaische Technik des naturalistischen Romans unbesehen aufs Drama übertrug. Und zudem erhielt durch die Ibsenbewunderung im deutschen Drama auch die bereits vorhandene Neigung weitere Nahrung, erprobte Kunstgesetze ohne viel Umstände für veraltet zu erklären und wegzuwerfen, ohne doch etwas Besseres an die Stelle setzen zu können. So heilsam daher der Einfluß eines kraftvollen nordgermanischen Dichters auf die jüngste deutsche Litteratur hätte wirken können, so viel Ansätze dazu bei Ibsen sich fanden — thatsächlich, das heißt, so wie Ibsens Gesamtpersönlichkeit und der Charakter der Zeit war, hat auch sein Einfluß mehr geschadet als genützt.

Und ähnlich war es mit den slavischen Einflüssen, die aus Rußland kamen und denen sich die Jungen mit derselben Unsicherheit und Unreife hingaben, wie den französischen und skandinavischen. Auch in Tolstoi lebt ja wie in Ibsen ein Gewissen und ein Wahrheitsernst, aber es ist ein unklar ringendes, oft völlig verschrobenes Gewissen, eine häufig ganz absurde Wahrheit, die

unhistorisch und mit allerlei Mysticismen versetzt zwischen Extremen hin und her schwankt. Und es ist slavischer Geist, der Geist eines zur Kultur sich erst aufringenden Volkstums, der doch von den Einflüssen überreifer, fremder Kultur verwirrt ist. Etwas wie Katzenjammer jugendlicher Vergreisung spricht aus Tolstoi; und die Schäden deutschen Wesens durch slavische Heilmittel kurieren zu wollen, war doch ein kopfloses Beginnen. Mehr als Tolstoi und andere Russen hat aber Dostojewsky auf das junge Geschlecht gewirkt, hauptsächlich durch seinen seit 1882 in Deutschland bekannt gewordenen „Raskolnikoff" und zwar hauptsächlich nach der Seite des ästhetischen Formprincips hin. Die unheilvolle Sophistik des Verbrechergewissens ist vielleicht nirgends so eingehend geschildert worden wie hier, und wenn man die wissenschaftliche Arbeit eines Gerichtsarztes, den psychologischen Sektionsbefund eines Verbrechers vor sich hätte, so wäre das ohne Frage von hohem psychologischem Interesse. Aber als Kunstwerk konnte der Roman nur dem Zola'schen Naturalismus Vorschub leisten: sachlich die Krankheitszustände eines elend hinsiechenden Gewissens, formell die peinlich minutiöse Milieudarstellung, die mehr wissenschaftliche als poetische Vivisektion, die jeden zuckenden Nerv und Muskel, jede erkrankte Gehirnpartie, jede Ueberreizungs- und Lähmungserscheinung in schmerzhaftester Weise vor den Augen bloßlegte — das war's, was den Jungen imponierte und ihnen den „Raskolnikoff" zu einem Musterbuche machte.

Sonst wurden natürlich noch eine Reihe von französischen, skandinavischen und russischen Schriftstellern als *Götter zweiter* Ordnung verehrt, und es war oft förmlich

komiſch, wie alle möglichen Artikel ausländiſcher Litteratur mit der Geſchäftigkeit von Handlungsreiſenden importiert und angeprieſen wurden, immer das Neueſte vom Neuen. Und das zu einer Zeit, da eine energiſche Sammlung deutſchen Geiſtes, ein ſtraffes Sichbeſinnen auf ſich ſelbſt, eine ſtrenge Selbſtzucht die Aufgabe und das einzige Mittel geweſen wäre, aus der beginnenden Entartung deutſchen Weſens herauszukommen, ſtatt daß man durch die Eindrücke fremder Entartungen die eigene noch geſteigert hätte. Aber dafür hatten die Stimmführer der Moderne um 1890 herum keinen Sinn, dafür waren ſie äſthetiſch und ethiſch zu unklar und haltlos, auch zu ſehr ins bloße Litteratentreiben verſponnen, als daß ſie für die dringenden tieferen Angelegenheiten der Nation Blick gehabt hätten; ſie ſahen das Nationale nur im äußerlich Politiſchen und ließen ſich von dieſem mannigfach verſtimmen — die eigentlich geiſtigen und ethiſchen Lebensregungen und Lebensbedürfniſſe der Nation entgingen ihnen ſo gut wie die innerlich bewegenden Kräfte nationaler Politik, ſie ſtarrten wie hypnotiſiert nur auf den allgemeinen ſocialen Jammer, und auf ihre ausländiſchen Litteraturmuſter. Und ſo blieb denn alles, was man von einer neuen großen Litteratur redete, im beſten Fall bloße Verheißung, und am Anfang der neunziger Jahre war nichts bei dem allem herausgekommen als das formale Ergebnis, daß der „konſequente" Naturalismus herrſchendes Stilprincip geworden war, während ſachlich ein lähmender Peſſimismus immer noch auf der Weltauffaſſung laſtete, durchſetzt mit einem ſtarken Stück Socialismus, der aber ſchon Miene machte, zu *einem einſeitigen Individualismus* hinüberzuſchwanken.

Denn jetzt begann Nietzsche Mode zu werden, der „Truggeist", wie ihn Wilhelm Jordan gröblich aber richtig genannt hat, die unselige Mischung von Gesundheit und Krankheit, von Wahrheitsahnung und Wahrheitsverzerrung. Friedrich Nietzsche (und der Nietzscheanismus, soweit er halbwegs ernsthaft zu nehmen, nicht bloß stumpfsinniges Modetreiben war und ist) ist wesentlich als eine Rückschlagserscheinung zu fassen, und zwar gegen die immer weitergehende Demokratisierung, Socialisierung, Nivellierung des Lebens in Staat und Gesellschaft, in der ganzen Lebensauffassung und Lebenshaltung der Massen, wie das seit den dreißiger Jahren aus dem herrschenden bürgerlichen Liberalismus herausgewachsen ist, ihn abgelöst und überboten hat. Dagegen erhebt sich in Nietzsche, wie in andere Art schon bei Ibsen, das Individuum, die Selbstherrlichkeit des starken oder sich stark dünkenden Einzelnen, die aristokratische Verachtung der Massen und ihrer Instinkte, der Widerwille gegen alles, was Massenherrschaft und Gleichmacherei jeglicher Art heißt; das vornehm aristokratische Individuum steht auf und pocht rücksichtslos auf sein Recht, das Recht der Kraft und der Macht, sucht eine Ethik der Kraft und des Willens zur Macht „jenseits von Gut und Böse" der herrschenden Moral, ballt der Masse gegenüber die Faust des Herrn und droht mitleidslose Vernichtung allem Schwächlichen, Parasitischen, Entartenden, Sklavenartigen. Ein solcher Rückschlag ist sehr begreiflich, und wäre er in einer gesunden Persönlichkeit aufgetreten, die wirkliche, nicht nur gewollte Kraft mit besonnenem Maß zu verbinden gewußt hätte, wie das in Jordans Nibelungen-

gestalten poetisch sich darstellte und in Bismarcks Persön-

lichkeit praktisch wirksam geworden ist, so wäre ein solcher Rückschlag zu begrüßen gewesen als notwendige und heilsame Gegenwirkung gegen alles, was unser Dasein unter das Joch brutaler Masseninstinkte beugen und einem unpsychologischen und unhistorischen Gleichheitsdoktrinarismus dienstbar machen will. Aber Nietzsche war eben im Grund keine gesunde Kraftnatur, sondern eine Natur, in der sich das Ringen nach Kraft und Gesundheit wunderlich mischte mit einer krankhaften Neigung zu Uebertreibungen, Maßlosigkeiten und Verzerrungen, die doch etwas anderes sind als die Einseitigkeiten der Kraft, vielmehr bedenklich wieder an Schwäche gemahnen. So war es einerseits wohl begreiflich, daß die litterarische Jugend sich von Nietzsche angezogen fühlte, andererseits konnte es für die unreife und in ihrer Weltanschauung noch unsichere Jugend oder gar für das in keiner Zucht strengen Denkens erwachsene Frauenzimmer nicht leicht etwas Gefährlicheres geben, als die ewig schillernden und wechselnden, fragmentarisch und aphoristisch vorgetragenen Lehren Nietzsches. In einer Zeit, die ohnedies eine Vorliebe für die Verzerrung hatte, hielt man sich bei Nietzsche vorzugsweise an das Verzerrte, um es noch mehr zu verzerren. Der Uebermensch, der nun durch Romane und Dramen lief und in der Lyrik sich spreizte, war nichts weniger als die großartige Erhebung starker Naturen über sich selbst und das Gemeinmenschliche, die etwa in Jordans Brunhild sich darstellt, nicht einmal das ernste Ringen um physische und ethische Zucht im Interesse stärkerer kommender Generationen, wie es bei Jordan und, teilweise wenigstens, auch noch bei Nietzsche auftritt — es war meist *nichts als gebunsene* Pose des ganz gemein Menschlichen

und „Allzumenschlichen", freche Maske für das Tierische und Untermenschliche oder einfach dumme Großsprecherei und Großmannsucht. — Auch Nietzsches Einfluß hat nicht die Erlösung gebracht, nach der die Modernen selbst immer mehr seufzten und begehrten, auch er war nicht der Erlöser für die moderne Menschheit, der er in seinem Zarathustragewande sein wollte und zu sein glaubte. Und formell ästhetisch war der Glanz und poetische Schimmer, den seine Verkündigungen vielfach haben, auch nicht dazu angethan, Stilstrenge und künstlerische Konzentration zu fördern, vielmehr hat auch seine Form nur dem fragmentarischen, aphoristischen, feuilletonistischen Wesen noch einmal Vorschub geleistet, an dem wir schon seit Heine litten.

Ueberdenkt man all diese mannigfach sich widersprechenden und doch vielfach wieder zusammenwirkenden Einflüsse, unter denen die Litteratur der letzten anderthalb Jahrzehnte des Jahrhunderts stand, so ist nichts Verwunderliches an all dem unsichern Tasten und nervösen Experimentieren, in dem sich diese Litteratur erschöpfte, an dem ruhelosen Hasten nach immer neu sich überbietenden Effekten, an dem ästhetischen und ethischen Wirrwarr, in dem alles schwankte, an der Eilfertigkeit, mit der ein Ismus den anderen, eine Tagesmode die andere ablöste. Verwunderlich ist ebensowenig, daß die thatsächliche poetische Ausbeute dieser Zeit in üblem Mißverhältnis zu den kolossalen Ansprüchen stand, welche die neue Litteratur erhob, daß die deutsche Poesie bis zum Ende des Jahrhunderts vergebens auf den Messias harrte, der doch alle Augenblicke verkündigt wurde. Begreiflich ist auch die nahezu vollendete Humorlosigkeit, durch die sich „die *Moderne*" auszeichnete: der konsequente Naturalismus

kennt seiner Natur nach keinen Humor, weil für ihn alles Wirkliche ästhetisch gleichwertig ist. Der Naturalismus hat der Moderne aber auch den Weg zum Tragischen verlegt, sie konnte nur das Traurige und Niederdrückende in seiner trostlosen Vereinzelung darstellen und vielleicht noch mit einigen Rührreffekten ausstatten, nicht aber die tragischen Widersprüche herausstellen und auf Grund einer großen Gesamtauffassung des Daseins zur Lösung bringen. Für all das fehlte es überdies an der fest zugreifenden, ihrer selbst sicheren Männlichkeit, die etwas anderes ist als keckes und anspruchsvolles Sich-breit-machen. Zuerst war die jugendliche Unreife allzusehr obenauf und dann gesellte sich ihr rasch die Frühreife und Ueberreife und ein weibisch nervöses Wesen, das die deutsche Litteratur immer mehr des Anspruchs beraubte, der Spiegel des wirklichen deutschen Lebens zu sein, das Bild des deutschen Mannes zu geben. Denn im wirklichen Leben machte sich, nachdem das Elend der siebziger Jahre und die Verstimmungen der achtziger Jahre einigermaßen überwunden waren, doch wieder ein anderer Schlag von Männern geltend als der, welcher durch die Litteratur lief: der wollende, wirkende, schaffende Typus des modernen Mannes, der — oft grausam nüchtern und trocken und scheinbar unpoetisch — doch immer energischer daran ist, das „Volk der Dichter und Denker" wieder zu einem Volke der That zu machen und ihm sein gebührendes Teil der Welt zu erobern. Aber in der Litteratur wankten noch immer, ja jetzt erst recht, die Schwächlinge herum, die schlappen Hysteriker und Neurastheniker, die nie recht wissen, was sie wollen, die Kreaturen *ihres* Milieu, die Kreaturen des Weibes, an dem *sie denn auch regelrecht* und auf gut romanisch zu Grunde

gehen. Kurz, während im wirklichen Leben die gesunde Kraft der Nation sich wieder sammelte, war die Litteratur immer noch die Ausstellung ihrer Entartungsprodukte, die sie geworden war unterm Einfluß der Entartungsdarstellungen des Auslandes, der großstädtischen Kulturverbildungen und nicht am letzten des großstädtischen professionellen Litteratentums, das in seiner Hetze um den Erfolg alles eher bildet als gesunde kraftvolle Männlichkeit. Daß immer mehr auch weibliche Federn die herrschende Litteratur machen halfen, stand im engsten Zusammenhang mit ihrem Gesamtcharakter, war aber keinenfalls geeignet, ihm aufzuhelfen.

Aus diesem Gesamtbilde der Moderne lassen sich verhältnismäßig nur wenige poetische Einzelerscheinungen hervorheben. Manches wird erst in der Zukunft die rechte Würdigung finden können; vieles ist unheimlich rasch wieder in die Versenkung gefahren, manchem noch vor kurzem stark ausgeschrieenen Namen thut man schon heute zu viel Ehre an, wenn man ihn überhaupt noch nennt; manche echt poetischen Werte dagegen, die abseits vom Lärm und zurückgedrängt vom Erfolg des Tages in der Stille gereift sind, mögen erst im Lauf der kommenden Jahrzehnte sich ans Tageslicht ringen. Ueber einige für die Zeit charakteristische Erscheinungen ist freilich ein ausreichendes Urteil heute schon möglich. Darunter sind einige Dichter, die äußerlich zur „Moderne" gerechnet wurden oder sich selbst zu ihr hielten, vielleicht auch zeitweilig ihr Zugeständnisse in ihren Werken machten — die aber doch im Grund ihres Wesens nicht zu ihr, auch dem natürlichen Alter nach zu einer älteren Generation *gehörten.* Hier sind die Brüder Heinrich und Julius

Hart zu nennen, obwohl ihre poetischen Leistungen zur Zeit noch weniger sicher einzuschätzen sind als ihre kritischen Wirkungen; dann der in seiner Art originelle, aber etwas unsicher experimentierende Wolfgang Kirchbach; endlich die bedeutendste und gesündeste Erzählerin unter den schreibenden Frauen, Marie von Ebner-Eschenbach. In gewissem Sinn gehört sogar Detlev von Liliencron hieher, obwohl er mit der Zeit als die eigentliche lyrische Größe der Moderne gefeiert wurde und sich feiern ließ; jedenfalls aber gehört hieher der wiederholt mit dem Schillerpreis gekrönte, enthusiastisch gefeierte und wieder bitter verhöhnte Dramatiker Ernst von Wildenbruch. Wildenbruch ist im Jahr 1845 geboren, also bedeutend älter als die meisten der Modernen, die mit wenigen Ausnahmen frühestens in den sechziger Jahren das Licht der Welt erblickt haben; er gehört jener Generation an, deren poetische Talente, eingeklemmt zwischen die erste Entartung nach dem Kriege und die Ellenbogenstöße der Litteraturrevolution, am wenigsten in der modernen Litteraturentwickelung zum Worte gekommen sind. Wildenbruch brachte in die Litteratur noch die ganze Begeisterung des Geschlechtes mit, das mit schon reiferem jugendlichem Bewußtsein die Entstehung des neuen deutschen Reiches begrüßt hat; aber in der Lindauischen Zeit wollte niemand etwas von ihm wissen als ein Kreis von Berliner Studenten, die verehrend zu ihm als dem Aelteren aufschauten; ihnen war es mittelbar zu danken, daß im Jahr 1881 zuerst Wildenbruchs „Karolinger" in Meiningen und Berlin auf die Bühne kamen, dann 1882 hintereinander sein „Harold", „Der Mennonit", „Väter und Söhne" — und nun galt er auf einmal als der

erſehnte große Dramatiker, dem man des Erfolges wegen ſogar aus den Kreiſen Lindauiſcher Geiſtesrichtung Geltung zubilligte. Auf Wildenbruchs Gewöhnung, ſich als Aelterer an der Spitze von einem Häuflein Junger zu ſehen, mag es zurückzuführen ſein, daß er mit Wolfgang Kirchbach und den Brüdern Hart unter den jungen Revolutionären erſchien; von da an wurde er zu ihnen gerechnet und hielt auch äußerlich zu ihnen. Es half ihm aber auf die Dauer nichts, daß er am Anfang der neunziger Jahre in ſeiner „Haubenlerche", ſeinem „Meiſter Balzer" und einigen Romanen ſogar ſeine Natur verleugnete und dem zur Herrſchaft gekommenen Naturalismus Zugeſtändniſſe machte: er wurde ſchließlich von den Jungen doch zum alten Eiſen geworfen, wegen ſeiner Hohenzollerndramen als „königlich preußiſcher Hofpoet" verſpottet, und als er im Jahr 1896 zum zweitenmal den Schillerpreis und diesmal doppelt erhielt, war das Echo ein wüſter Lärm der Parteigänger Sudermanns und Hauptmanns; für die, welche heute noch das Banner „der Moderne" hochzuhalten ſuchen, gilt er als abgethan. Es iſt lehrreich, ſich dieſe Geſchichte des Dichters Wildenbruch zu vergegenwärtigen: ſie iſt in mehr als einer Beziehung bezeichnend für modernes Litteraturweſen und -unweſen. Betrachtet man aber Wildenbruch unbeirrt vom litterariſchen Parteitreiben, ſo wirkt er unter den neueſten Dramatikern erfreulich ſchon deswegen, weil es ſich in ſeinen Dramen doch auch noch um „der Menſchheit große Gegenſtände" handelt, anſtatt um den kleinen ſocialen Jammer der Gegenwart, weil da noch „um Herrſchaft und um Freiheit wird gerungen", weil etwas vom „Kampf gewaltiger Naturen" zu verſpüren iſt, wenn auch nicht immer in der

höchsten Bedeutung des Wortes. Was man sonst bei den modernen Dramen vermißt, findet sich hier: ein kräftiger Zug ins Große und Weite; leider ist dieser Zug doch nicht immer nachhaltig genug, um das ganze Drama auf die Höhe hinaufzureißen, die meist in einem kräftigen ersten Akt in Aussicht gestellt wird. Am stärksten wirkt Wildenbruch in den genannten Dramen aus seiner früheren Zeit, denen sich sein „Christopher Marlowe" anschließt; vom „neuen Gebot" an war ein Nachlassen zu verspüren, und trotz der starken theatralischen Wirkungen, die von den „Quitzows" und anderen Hohenzollerndramen ausgingen, war in ihnen doch eine Lockerung der dramatischen Komposition zu bemerken, auch verengte sich das Nationale ins Preußische, obwohl der Dichter das Preußische zum Nationalen erweitern wollte. Auch in den späteren Heinrichsdramen verliert sich die dramatische Konzentration allzusehr in die Weite und Breite des Stoffes, wofür dann um so mehr theatralische Einzelwirkungen betont werden müssen. Es könnte scheinen, als ob die naturalistischen Experimente, die Wildenbruch zwischenhinein gemacht hat, ihm manches von seiner früheren Sicherheit geraubt hätten. Aber trotzdem bleibt Wildenbruch eine der vornehmeren Erscheinungen in der wenig vornehmen Litteratur der letzten Jahrzehnte, und wenn er auch nicht der große erlösende Dramatiker war, als den man ihn eine Zeit lang gepriesen hat, so steht er doch weit über dem häßlichen Hohn und Spott, mit dem ihn die Parteiwut nachher verfolgt hat, und jener Zug ins Große verdient neben dem herrschenden Zug ins Kleine alle Schätzung und *Anerkennung. Uebrigens* haben wir von Wildenbruch auch *eine Anzahl gediegener* kleiner Erzählungen, und unter

seinen lyrischen Dichtungen findet sich zwar manches Harte und Spröde, aber auch manches kraftvoll Gedrungene.

Noch ein Jahr älter als Wildenbruch ist Detlev von Liliencron, der von den Jüngsten als ihr eigentliches Haupt verehrte, oft förmlich verhimmelte, mit unzähligen Bücherwidmungen begrüßte und besungene Lyriker. Obwohl auch er eigentlich einem älteren Geschlecht angehört, ist er doch erst in die Litteratur eingetreten, als „die Moderne" bereits im Aufgehen war, ja er hat kurz vorher überhaupt erst zu dichten angefangen. Im Jahr 1883, also unmittelbar vor der „Litteraturrevolution", erschien seine Sammlung „Adjutantenritte und andere Gedichte" — sie ist wohl auch seine beste Leistung geblieben und zeigt seine ursprüngliche Art am deutlichsten. Er ist unzweifelhaft ein Lyriker, der über den Durchschnitt hervorragt; aber daß man gar so viel Wesens aus ihm gemacht hat, ihn als einen der größten Lyriker aller Zeiten, jedenfalls als das eigentliche lyrische Genie der neueren Zeit gepriesen hat, erklärt sich doch vorzugsweise aus dem steten Bedürfnis der Jungen nach einem Häuptling oder Messias, etwa auch noch aus dem Umstand, daß Liliencron allmählich immer mehr ins gewöhnliche Fahrwasser der „Moderne" geriet. Was man an ihm so besonders rühmte, daß seine Gedichte immer den Stempel des Erlebten tragen, daß sie von großer Anschaulichkeit seien und das Charakteristische an Menschen und Dingen und Stimmungen herauszustellen wissen, das ist im Grund unerläßliches Erfordernis für jeden Lyriker, der über den Durchschnitt herausragen soll und nur einigermaßen realistisches Blut in den Adern hat. Den Stempel des *Erlebten trägt* Liliencrons Lyrik allerdings, nur in einer

faſt zu aufdringlichen Weiſe; daß der Mann ſchon etwas erlebt hatte, kein grüner Junge mehr war, als er mit Gedichten kam, merkte man allerdings ſofort. Und ſein Lebenselement war nicht bloß das Leben der Großſtadt, ſondern viel mehr das Leben draußen, wo noch einfachere Natur iſt, das Leben in Wald und Feld, auf Pürſchgängen durch Heide und Holz, das Leben des Offiziers in kleinen Garniſonen, das Leben im Kriege und in der Fremde. Aus dieſem Leben heraus gelangen ihm allerlei ſcharf charakteriſtiſch hingeſtellte Vorgangs- und Stimmungsbilder, kleinere und größere Balladen, klar entwickelte Naturbilder; es iſt eine flotte, kecke, ſchneidige, perſönliche Art, mit der das alles oft nur ſo leicht hingeſetzt iſt, und der Rhythmus zeigt eine um die Schulregeln der klaſſiciſtiſchen Proſodie unbekümmerte Sicherheit und Beweglichkeit, die erfriſchend wirkt. Aber der Charakter des Erlebten wird auch — und das war's wohl hauptſächlich, was den Jungen ſo gefiel — wieder gar zu ſehr betont, zu ausdrücklich unterſtrichen, ſelbſt da und gerade da, wo es ſich lediglich um Phantaſieerlebniſſe handelt und um das, was man Liliencrons Romantik genannt hat; er renommiert zuweilen damit und dann um ſo mehr, je mehr es geeignet iſt, der Sitte und Konvention Hohn zu ſprechen. Das verletzt und verſtimmt nicht ſelten und thut es doppelt, wenn es ins prahleriſche und abſichtliche Auskramen von wilden und regelloſen Liebesabenteuern geht; und das haben ihm ſeine Schüler und Verehrer bis ins Widrige hinein nachgemacht. Anfangs war das bei Liliencron ſelbſt noch ziemlich naiv, aber allmählich iſt er, im „Heidegänger" und ſonſt, in einen *Ton verfallen, der ihn in* bedenkliche Nähe mit den wider-

wärtigsten Jüngsten brachte; und Hand in Hand damit ging auch eine allmähliche Verwilderung der Form. Auch Liliencron ist eines der Beispiele davon, wie die Partei- und Reklamewirtschaft der modernen Litteratur ihre eigenen Talente schädigt.

Von dem Schwarm der Jungen und Jüngsten aber, die mit so lauter Stimme die neue Litteratur ankündigten, ist schon heute nicht viel mehr zu melden; die Größen der „modernen Dichtercharaktere" und ihrer Nachläufer sind rasch zusammengeschrumpft, und ihre Leistungen haben weit nicht den Verheißungen entsprochen. Einer der kräftigsten und gesündesten unter ihnen war noch der Lyriker Karl Henkell, der sich gewissermaßen als den geistigen Urheber der „Litteraturrevolution" betrachtete; und eine gewisse sonderbare Originalität dürfen Arno Holz und Johannes Schlaf beanspruchen, die sich unter dem gemeinsamen, skandinavisch klingenden Namen „Bjarne P. Holmson" zum Dichten und Theoretisieren zusammengethan haben. Sie waren die verranntesten Verkündiger des Naturalismus, haben seine Aesthetik zu begründen gesucht, und auf diese Aesthetik, so kindlich oder verdreht sie ist, hat Gerhart Hauptmann sich seinerzeit eingeschworen — dem Bjarne P. Holmson als dem „konsequentesten Realisten" hat er sein erstes Drama gewidmet. — Weitere und breitere Wirkungen auf das große Publikum hat keine dieser und verwandter Erscheinungen aus der „Moderne" gethan; im wesentlichen blieb das alles auf die engeren litterarischen Kreise beschränkt, so wichtig es auch in diesen genommen wurde. Die Masse der Gebildeten vergnügte sich noch lange an den Erzeugnissen der *siebziger Jahre*, die Minderheit der ernsteren Bildung be-

freundete sich langsam mit den Dichtern des älteren poetischen Realismus, auch die ausländischen Muster „der Moderne", namentlich Zola und Ibsen, machten beim Publikum mehr Aufsehen als ihre lauten deutschen Nachahmer. Von den Modernen im engeren Sinn kamen nur wenige zu Einfluß und Geltung in weiteren Kreisen, nachdem es ihnen gelungen war, sich auf der Bühne festzusetzen: außer dem leichten und niedlichen, aber ganz untiefen Ludwig Fulda, der geradesogut in den siebziger Jahren seine Erfolge hätte gewinnen können, war es vor allem Sudermann mit seiner blendenden Theatralik und Hauptmann, der einzig bedeutende aber auf die Dauer doch nicht konsequente Vertreter des „konsequenten Naturalismus". Beide können als typische Erscheinungen gelten sowohl für den Stand der deutschen Litteratur am Ende des Jahrhunderts als für den um diese Zeit herrschenden Geschmack.

Hermann Sudermanns große Erfolge offenbarten so deutlich wie nur möglich, welcher Art eigentlich der herrschende deutsche Geschmack um 1890 geworden war. Vom Naturalismus als einem formellen Kunstprincip nahm Sudermann nicht mehr, als dem Formgeschmack des aus der Schule von Lindau und Ebers kommenden Publikums gerade noch behagen konnte — ja nicht mehr, ja keine Schroffheiten in der Art Hauptmanns; weniger an Zola, Ibsen und die Russen schloß er sich in dieser Beziehung an, als vielmehr an die Franzosen, bei denen auch die Lindau, Blumenthal, Lubliner ihre Technik gelernt hatten, an Dumas, Sardou, Augier und andere. Was er von der naturalistischen Richtung der „Moderne" *aufnahm, waren mehr* gewisse Sachlichkeiten, die alltäg-

liche sogenannte „Aktualität" socialer Stoffe, die Vorliebe für allerlei Entartungserscheinungen, fürs schon Zersetzte oder Angefaulte, die kecke Rücksichtslosigkeit in der Vorführung des ethisch Bedenklichen oder Verletzenden. In einer geschickten und namentlich theatralisch wirksamen Verbindung älterer und bereits erprobter Effekte mit neuaufgekommenen Gebärden des Naturalismus liegt das Geheimnis der Erfolge Sudermanns; den Fäulnisgeruch erkrankter Kultur zu parfümieren, daß das Publikum ihn einatmete, ohne ihn zu merken, das hat nicht leicht einer so wirkungsvoll zu stande gebracht wie er. Die Haltung des Anklägers, die er dabei ähnlich wie Zola annahm, mochte persönlich ernst gemeint sein, aber die Untiefe seiner Weltanschauung, die im Grund nur Gesellschaftsanschauung ist, brachte den Ankläger in bedenkliche Nähe des Verteidigers. Und wenn er auch im Drama altbewährte Kompositionsgesetze soweit festhielt, daß er nicht in die undramatische bloße Zustandsschilderung des Naturalismus verfiel, vielmehr eine wirksame Zuspitzung dramatischer Konflikte erzielte, so veräußerlichte er doch das Dramatische gerade soweit ins Theatralische, als es der Erfolg beim Durchschnitt des Theaterpublikums verlangt, er vermochte seine Konflikte nicht zu vertiefen und an ihrer Lösung scheiterte er regelmäßig. — Auch wer Sudermann im übrigen kritisch preisgiebt, pflegt noch seinen ersten Roman „Frau Sorge" zu retten; dieser stellt allerdings noch seine gesündeste Arbeit dar, obwohl auch hier schon die Neigung zum sensationellen Effekt nicht zu verkennen ist, und obwohl, wer seine vorher erschienenen französelnden Skizzen „Im Zwielicht" gelesen hatte, schon *einen ausgesprochenen* Fäulnisgeschmack auf der Zunge

mitbrachte. Aber nicht auf „Frau Sorge" beruhten Sudermanns Erfolge, und schon sein zweiter, vielgelesener Roman „Der Katzensteg" zeigt deutlich einige seiner übelsten Neigungen: gequälte Voraussetzungen und die Sucht, durch peinlich schwüle Situationen zugespitzte Effekte zu erreichen; und wenn etwa sein späterer Roman „Es war" darstellen sollte, wie der Fluch vergangener Sünde gerade den kraftvollen Menschen nicht loslasse und zu neuer Sünde treibe, so wirkt doch die Gewissensbrutalität, mit der der Held diesen Fluch in seinen Willen aufnimmt, so abstoßend wie sein ganzes vermeintliches Uebermenschentum. Von den raffinierten Brutalitäten der kleineren Erzählungen Sudermanns nicht zu reden! Doch hätte man sich um den Erzähler Sudermann wohl überhaupt nur mäßig gekümmert, wenn nicht inzwischen der Erfolg seiner Dramen ihn zur Tagesberühmtheit gemacht hätte. „Die Ehre" hatte um 1890 diesen Erfolg begründet und zugleich gezeigt, was Sudermann kann und was er nicht kann. Es ist ein Thesenstück nach französischem Muster mit etwas naturalistischem Aufputz; die These ist ganz oberflächlich gestellt und wird von dem Raisonneur des Stückes ebenso oberflächlich erörtert, aber keineswegs dramatisch bewiesen: nicht wirkliche Ehre steht der Scheinehre gegenüber, sondern die sogenannte Ehre ist hüben und drüben gleich hohl und brüchig, und die Moral, die daraus gezogen wird, es gebe gar keine Ehre, die Ehre sei die Pflicht — ist nichts als eine schülerhafte Begriffsverwirrung. Aber der in den gegebenen Verhältnissen liegende Konflikt ist theatralisch wirksam zugespitzt, die geschickte Darstellung des Milieu im Vorderhaus und Hinterhaus *interessierte das* großstädtische Publikum, und der Teil

dieſes Publikums, dem's ohnedies bei ſtrengen Ehrbegriffen unbehaglich iſt, fühlte ſich ſehr erleichtert — ſo war der Erfolg des Stückes ſchnell gemacht, und als er einmal da war, merkte das Publikum nicht mehr, wie unfähig ſich Sudermann erwieſen hatte, die abſtrakte Theſe zum wirklichen Lebensproblem zu vertiefen, den Konflikt in die Totalität des Lebens zu gründen und übers bloß Theatraliſche ins Dramatiſche zu führen. Sein zweites Drama „Sodoms Ende" war mehr ſociales Anklageſtück als Theſenſtück, es ſollte zeigen, wie ein künſtleriſches Genie an der verlotterten Geſellſchaft zu Grunde gehen müſſe; nur war der Maler Willy Janikow kein Genie ſondern ein bloßer Lump, und die Geſellſchaft in den Salons der Frau Adah nicht „die" Geſellſchaft, ſondern ein bloßer Ausſchnitt aus ihr, der Abſchaum des Berliner Protzentums und ſeiner Paraſiten. Damit war von vornherein das ganze Problem verſchoben und einer tragiſchen Wendung des Konflikts der Weg verſperrt; und die Anklage traf höchſtens ſoweit zu, als das Berliner Litteratur- und Kunſttreiben ſich zeitweilig von jener Sodomsgeſellſchaft hat vergiften laſſen. Uebrigens verſchloß die Brutalität, mit der das Aeußerſte an ſittlicher Verlumpung nicht bloß gelegentlich in der Milieudarſtellung verwendet ſondern zum theatraliſchen Effekt zugeſpitzt war, dem Drama längere Zeit die Bühne. Um ſo mehr hat dann Sudermann wieder den Bühnenerfolg gewonnen mit ſeiner „Heimat" — einen Rieſenerfolg über Deutſchland hinaus, der freilich ganz im umgekehrten Verhältnis zum inneren Wert des Stückes ſteht und lediglich darauf ſich gründet, daß die Hauptrolle, die der Magda, als echte und gerechte Theaterrolle *temperamentvollen* Schauſpielerinnen Gelegenheit giebt, ihr

Licht leuchten zu lassen. Von einem Weltanschauungskonflikt, der angeblich in dem Drama enthalten sein soll, ist keine Rede, es sind nur zwei enge und oberflache Gesellschaftsanschauungen, die da aufeinandertreffen, und nicht einmal ihr Konflikt kommt zu wirklichem innerem Austrag. Theater ist alles, Theater im engen und übeln Sinn, und dies berühmteste Drama Sudermanns läßt besonders deutlich sehen, daß seine dramatischen Charaktere nichts sind als flache Gesellschaftsmenschen, von der Oberfläche gewisser Gesellschaftsschichten abgelöst, unfähig, etwas im tieferen Sinn Dramatisches oder gar Tragisches zu erleben, nur geeignet, in effektvollen Theaterkonflikten eine Weile gegeneinander geführt zu werden. Nach dem Erfolge der „Heimat" wollte es Sudermann auch mit der Komödie probieren und schrieb die „Schmetterlingsschlacht"; diesmal war es die Gesellschaftsschichte der kleinbürgerlichen Beamten- und Kaufmannskreise in der Großstadt, welche mit ihren Gesellschaftsanschauungen und Ehrbegriffen in Scene gesetzt wurde. Aeußerlich technisch war das Stück besser gemacht, als die Kritik gelten lassen wollte, aber innerlich ist es ein verdrießliches, unlustiges Ding — auch die leichten Ansätze zum Humor kommen nicht auf in der muffigen, unguten Stickluft des Kümmerlichen und Frivolen, die über allem liegt und durch billige Rühreffekte nicht verbessert wird. Es folgte „Das Glück im Winkel", eine Art Dramatisierung von Motiven aus „Es war": der ostelbische Junker Uebermensch mußte auch auf der Bühne seine Kraft darin zeigen, daß er jenseits von Gut und Böse sündigen und die Sünde wiederholen will — es gelingt ihm nicht und am Ende des Dramas *sieht alles, wie es war*, nur daß man mehr den Winkel

sieht als das Glück und sich vergeblich fragt, wiefern der ganze Apparat aus Nietzsche nötig sei, um einen ganz gewöhnlichen brutalen Genußmenschen kraftmeierisch zum Uebermenschen aufzublähen. Hierauf band Sudermann drei Einakter zu einem „abendfüllenden" Ganzen zusammen und nannte es „Morituri" — man erfuhr daraus nichts Neues über den Verfasser, als daß er auch einen Einakter wie „Fritzchen" technisch gut zu machen verstehe. Aber nun kam ja eine „Tragödie in fünf Akten mit einem Vorspiel" — der „Johannes". Nach der riesigen Reklame, die für diese Tragödie gemacht wurde, durfte man begierig sein, ob nun Sudermann auch einmal den dramatischen Dichter herauskehren werde an Stelle des bloßen Theatralikers, ob er werde tragisch wirken können, statt nur betrübte gesellschaftliche Entartungen darzustellen. Obwohl man wenig Hoffnung hatte, man hätte sich doch ehrlich gefreut; aber es war nichts. Ein anderes Gewand, aber derselbe Sudermann! Eine bedauerliche Verengung großer historischer Konflikte, die alte Schiefheit und Oberflächlichkeit in der Führung der Konflikte selbst, die alte Unfähigkeit für eine große Weltanschauung und weite Horizonte. Die Hauptsache ist die Herodesfamilie und ihre Entartung — zieht man das Kostüm ab, so bleibt die Gesellschaft von „Sodoms Ende", und der Täufer Johannes muß den Namen und die scheinbare Horizonterweiterung dazu geben, ist aber trotz seines härenen Gewandes ein konfuser moderner Woller und Nichtkönner, der nicht einmal die verschiedenen Begriffe des Wortes Liebe auseinanderhalten kann. Und dann folgten dem „Johannes" die „drei Reiherfedern", statt mit der Geschichte versuchte es Sudermann mit dem inzwischen b

liebt gewordenen Märchen, aber es half nichts, trotz der Verse. Der Prinz Witte war wieder nichts als ein moderner Schwächling im nordischen Reckenkostüm, der nach dem Uebermenschen schielt aber das einfach Menschliche nicht klar sehen und wollen kann. An der Wende des Jahrhunderts fiel denn auch Sudermann mit seinem „Johannisfeuer" wieder ganz in seinen ursprünglichen Ton zurück und zeigte noch einmal mit wünschenswertester Deutlichkeit, welch feige Sklavennatur in seinen angeblichen Herrennaturen steckt, wie unfähig er fürs Tragische ist und mit welcher ethischen Urteilsunfähigkeit seine untiefe Lebensauffassung gepaart ist. Sein Publikum hat er trotzdem bis zum Ende des Jahrhunderts gefunden, und das meiste, was im letzten Jahrzehnt den lauten Erfolg des Tages einheimste, war entweder noch vom Schlage des Modedramas der siebziger Jahre oder aus der geistigen Verwandtschaft Sudermanns. Auch Dramatiker wie Max Halbe, die allmählich aus dem Bannkreis dieser Verwandtschaft herauszukommen suchten, sind, bis jetzt wenigstens, an höheren Aufgaben gescheitert.

Ein ganz anderes Bild des Modernen stellt sich in Gerhart Hauptmann dar, schon insofern, als dieser eine innere Entwickelung zeigt, während Sudermann in jedem Gewande derselbe ist; deswegen läßt sich auch über den 1857 geborenen Sudermann das Urteil so ziemlich abschließen, während sich noch nicht mit Sicherheit sagen läßt, wie sich der fünf Jahre jüngere Hauptmann noch weiter entwickeln wird. Sodann aber ist der Naturalismus bei Hauptmann nicht wie bei Sudermann etwas Zufälliges und Beiläufiges, sondern Hauptmann ist recht eigentlich *der bedeutendste Vertreter* des Naturalismus als eines

Kunstprincips und hat als solcher in lehrreicher Weise gezeigt, was der Naturalismus in der Poesie und besonders im Drama leisten kann und was nicht. Denn ein Dichter ist Hauptmann trotz all seiner Irrgänge im Grunde doch. Er trat im Jahr 1889 in die Litteratur ein als theoretisch völlig überzeugter, grundsätzlicher Naturalist, und seine ganze Entwickelung hat sich bisher hin und her bewegt zwischen dem Streben, das Recht dieser Aesthetik poetisch-praktisch zu erweisen — und den Versuchen seiner Natur, sich aus der Enge dieser Aesthetik zu befreien. Sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang" rief außerhalb der naturalistischen Kreise zunächst nur Entsetzen und Abscheu hervor, war aber insofern bemerkenswert, als es alle Elemente des Naturalismus in allerdings „konsequenter" Weise bei einander zeigte: als Stoff die physische und moralische Verkommenheit, in einer einzigen Familie zum Berg angehäuft wie nur je bei Zola — ein pessimistisches Pochen auf die Vererbungstheorie wie nur irgendwo bei Ibsen — Durchführung der Milieudarstellung bis ins Einzelste und Peinlichste trotz Dostojewsky — dazu die unter der naturalistischen Jugend damals eingedrungene Tendenz gegen den Alkohol und die in diesen Kreisen ebenfalls häufige Ueberzeugung, daß Gesundheit nur etwa noch bei der Socialdemokratie zu finden sei — dramaturgisch betrachtet aber der Verzicht auf Handlung und Komposition im dramatischen Sinn, Darstellung von Zuständen in kaum merklicher Bewegung, Abbrechen des Konfliktes ohne innere Lösung. Dahinter spürte man freilich einen Dichter, der so viel, als er will, auch wirklich kann und vielleicht noch mehr könnte; die brutale *Härte, mit* der eine abstoßende Wirklichkeit hingestellt war,

verriet kein Haschen nach Theatereffekten oder pikanten Reizen, sondern nur die grausame Konsequenz der engen naturalistischen Theorie, und daß hier kein Behagen an der Verkommenheit walte, sondern ein angstvolles Ringen nach Gesundheit, war unverkennbar. Aber ebenso unverkennbar war der doktrinäre pessimistische Eigensinn, der die Möglichkeiten der Gesundung, die in dem Charakter der Helene lagen, nicht aufkommen ließ — und ebensowenig die Möglichkeiten eines tragischen Konfliktes, der nicht nur in Helene sondern auch in Loth hätte gelegt werden können, wenn ihn der Dichter nur etwas menschlicher gebildet, nur nicht bloß zum dünkelhaften Prinzipienreiter gemacht hätte. Aber das wäre schon mehr „Idealismus" gewesen, schon mehr ein Schaffen von innen heraus, aus dem Ganzen einer Weltanschauung, als der „konsequente" Naturalismus gestattet hätte, der nur das beobachtete Einzelne der Wirklichkeit schroff nebeneinanderzusetzen und ohne tiefere innere Vermittlung oder gar Versöhnung zusammenzustellen erlaubte. Als der Pedant einer neuaufgekommenen Theorie, der den Dichter unterdrückte, führte sich Hauptmann in die Litteratur ein, und als solcher zeigte er sich auch noch in seinem zweiten Drama „Das Friedensfest": zwar steigert sich hier die Sehnsucht nach dem Herauskommen aus der Verkümmerung bis zu einem Schimmer von Hoffnung — in der Gestalt der Ida winkt etwas wie zukünftige Lebenserneuerung; aber auch die naturalistische Zustandsdarstellung mit ihrem undramatischen Hinschleichen steigert sich bis zum Oeden und Verdrießlichen. Mehr dramatische Spannkraft wies *das nächste Drama* „Einsame Menschen" auf: hier schien *ein Nachlassen des* schroffsten Naturalismus bemerkbar,

Hauptmann arbeitete mehr im Stile Ibsens und brachte ein geschlossenes Ganzes mit bestimmt geführter Handlung, erkennbarer dramatischer Bewegung der Charaktere und einem gewissen Abschluß. Aber der Gehalt des Dramas war um so unerquicklicher, weil hier der robuste Naturalist in seinem Johannes Vokerath der genialitätssüchtigen Männerschwächlichkeit der Zeit den Zoll entrichtete; wenn er eine schneidende Satire auf die unmännliche Willensschlappheit und Gehirnüberreizung moderner Großmannssucht hätte schreiben wollen und etwa noch zeigen wollen, wie sich dieses Männergeschlecht mit den „differenzierten Nerven" neben der „neuen Frau" so ärmlich ausnimmt und alle Thorheiten des modernen Frauentreibens begreiflich erscheinen läßt — die Satire wäre nicht übel gewesen. Aber er hat's leider tragisch gemeint, und dazu reichte dieses Unwesen nicht. Nun aber schwang er sich auf einmal wieder auf das schnaubende Schlachtroß des socialistisch gerichteten Naturalismus und brachte seine „Weber". Mit ihnen zog er vollends die letzte Konsequenz der naturalistischen Theorie in ihrer Anwendung auf das Drama: nicht nur Handlung und Komposition im bisherigen dramatischen Sinn lösten sich hier in Milieu- und Zustandsdarstellung auf — das Drama hatte auch keinen „Helden" mehr, d. h. es drehte sich nicht mehr um die Willenskonflikte des Einzelmenschen, der ja trotzdem noch der poetische Vertreter eines Ganzen sein kann, sondern die Massen entwickeln ihr Massenelend vor dem Zuschauer, rein zuständlich, wie eben Massenelendskonflikte sind, ohne bestimmte Umgrenzung des Konflikts, ohne bestimmten dramatischen Einsatzpunkt und *Endpunkt.* Damit ist ganz korrekt die äußerste Konsequenz

in Uebertragung der Milieutechnik vom Roman auf das Drama gezogen, aber auch die Frage gestellt, ob hiemit nicht das Drama als Drama aufgehoben sei. Als soziales Anklagestück haben die „Weber" die stärkste Wirkung gethan, eine unbedingt hervorragende Stellung unter der ganzen modernen Anklage- und Elendslitteratur nimmt diese naturalistische Dramatisierung des schlesischen Weberaufstandes von 1844 jedenfalls ein, und für Hauptmann selbst bedeutet es den Höhepunkt seiner naturalistischen Dichtung auch insofern, als man in dem leidenschaftlichen Sausen und Wehen, das durch die „Weber" geht, doch deutlich verspürt, wie der Dichter nicht bloß als Beobachter außer der Sache, sondern mit seiner ganzen Persönlichkeit *in* der Sache ist. Nur öffnet sich kein Horizont *über* die Sache hinaus, nicht einmal für den grimmigsten Socialdemokraten, es bleibt alles im Banne bewegungsloser Zuständlichkeit in enger Umgrenzung, es giebt keinen Ausblick ins Ganze des Lebens, es ist auf gut Zolaisch nur ein „coin", gesehen durch Hauptmanns Temperament. Und so erwies sich Hauptmann gerade in der allerkonsequentesten Leistung seines Naturalismus zwar als einen Dichter aber als einen irren Dramatiker, als eine Persönlichkeit aber nicht als einen weiten Geist, als einen scharfen Beobachter und Lebensdarsteller im Engen und Begrenzten aber nicht als den Träger einer großen Weltanschauung. Eine ganz überraschende Wendung aber nahm er auf einmal in zwei Komödien „Kollege Crampton" und „Der Biberpelz". Nicht als ob er die naturalistische Technik hier schon aufgegeben hätte, aber er zeigte auf *einmal Humor, was* sonst bei den Naturalisten ein rarer *Artikel ist; dieser Humor* bleibt zwar im „Kollegen Cramp-

ton" noch ziemlich latent, schlägt erst am Schluß des „Biberpelzes" mit überwältigender Komik heraus, aber er ist da und erschaut sich echte Komödienkonflikte, wenn ihre Ausführung im einzelnen auch noch stark überwuchert ist von pedantischer, wenn auch in ihrer Art meisterhafter Milieudarstellung. Diese Wendung Hauptmanns gab entschieden zu hoffen, nicht nur für die Komödie, die in Deutschland so ärmlich bestellt ist, sondern auch weil man von einem ernsten Menschen, der Humor hat, hoffen kann, daß er auch noch einmal über die bloße Elendsdarstellung zum Tragischen komme. Bis jetzt freilich ist Hauptmann auf diesem Wege nicht viel weiter gekommen, auch mit seiner neuesten Komödie „Schluck und Jau" nicht. Auf den „Biberpelz" folgte das „Hannele" und kündigte zunächst eine Stilwendung an, allerdings noch in unsicherem Tasten, in einer im ganzen ungenießbaren äußerlichen Verbindung von krassen Elends- und Gemeinheitsschilderungen und theatermäßig aufgestutzter Vorführung einer innerlich ungesunden und unwahren religiösen Sentimentalität, die von echter und volkstümlicher Religiosität sich weit unterscheidet. Aber Hauptmann fing hier doch an, mit anderen als eng naturalistischen Mitteln zu wirken, die Phantasie von der baren Wirklichkeit frei zu machen und überdies noch eine Dichtereigenschaft herauszulassen, die er bisher wie absichtlich zurückgedrängt hatte, seine lyrische Begabung und seine Verskunst. Ehe er aber damit weiterging, machte er noch einmal ein extrem naturalistisches Experiment in seinem „Florian Geyer": das Princip des Naturalismus auf einen weit zurückliegenden historischen Stoff anzuwenden. Es lag in der Natur der Sache, daß *dieser Versuch* trotz unsäglichen Fleißes

und zwar nicht nur im Stil, sondern auch in der Führung der Handlung, die völlig in die Zwischenakte fällt und ganz episch ist, während die Akte selbst wieder nur mit Zustandsschilderungen angefüllt sind. Mit diesem „Florian Geyer" erlebte Hauptmann auch äußerlich einen gründlichen und niederschlagenden Mißerfolg, während sein „Hannele" vorher beim größeren Publikum Effekt gemacht hatte. Und nun schien es, als ob Hauptmann in Zorn und Verzweiflung über diesen offenbaren Bankerott seines theoretischen Naturalismus seine besten dichterischen Kräfte aus der Theorie frei machen wollte. Denn seine „Versunkene Glocke" war doch nicht bloß eine Konzession an die inzwischen durch Fulda und andere aufgebrachte Märchenmode oder an die Theatralik Sudermanns; die Wendung, die Hauptmann hier nahm, lag doch wohl tiefer begründet. Vor allem spürt man hier deutlich eine ganz persönliche Lebensstimmung, die dichterisch heraus mußte. „Im Thale klingt sie, in den Bergen nicht" — dies Wort des Glockengießers Heinrich von seiner vielgerühmten Glocke giebt zweifelsohne den Schlüssel: in den Niederungen der Gegenwarts- und Elendsdarstellung hatte Hauptmanns naturalistische Kunst ihre Wirkung gethan, als er aber mit ihr hinauf wollte in die Berge einer freieren Höhenluft, zu den großen Horizonten der Geschichte, da versagte diese Glockenkunst; sollte aber nicht an der Hand allheilender Natur (das soll doch wohl Rautendelein ursprünglich sein) eine neue höhere Kunst zu gewinnen sein? Solche persönlich empfundene Lebensstimmung ist doch wohl der psychologische Untergrund des Werkes, und wenn das so *ist, so ist hier* der Schritt gethan, über die gewollte Kunst *nach einer bestimmten* Theorie — hinauszugehen zum frei

persönlichen dichterischen Schaffen; und es ist die poetische Erweiterung des Subjektiven, wenn Hauptmann diese persönliche Stimmung auszudehnen sucht zu einer Tragödie der Künstlerseele und des um eine große Weltanschauung ringenden Menschengeistes. Auch ist es an sich durchaus nicht zu tadeln, daß er für den Ausdruck dieses geistigen Gehaltes über die Erscheinungen des Alltagslebens hinausgreift, die mythischen und sagenhaften Gebilde altgermanischer Naturanschauung zu verwenden sucht. Eine andere Frage ist es freilich, wie weit ihm das alles gelungen ist. Sowie es sich's um die eigentlichen Weltanschauungsfragen und ihre poetische Veranschaulichung handelt, beginnen freilich die Unklarheiten und Redensarten, überwuchert häufig die bloße Deklamation; als dramatischer Willensmensch betrachtet bekommt der Glockengießer allerdings einen bedenklichen Zug von Johannes Vockerath, die dramatische Handlung spinnt sich gerade an der Peripetie nicht energisch genug aus seinem innersten Charakterwillen heraus, und die Katastrophe verläuft ins Sentimentale und äußerlich Lyrische; auch läßt die verwendete Märchenwelt oft genug die Kraft und Gesundheit des deutschen Volksglaubens vermissen, und naturalistische Kniffe drängen sich im einzelnen noch störend hervor. Aber trotz alledem ist die „versunkene Glocke" das Werk eines Dichters, auf wirklich poetischem Wege entstanden und ein Beweis dafür, daß Hauptmann noch etwas anderes können sollte, als naturalistische Milieudramen zusammensetzen oder dem Theatereffekt Zugeständnisse machen, an dem es ja freilich in der „versunkenen Glocke" auch nicht ganz fehlt. Auf dem „Biberpelz" und der „versunkenen Glocke" ruhte eine *Hoffnung*, daß Hauptmann in sich noch einmal etwas

Höheres finden werde als den Virtuosen des Naturalismus und den Häuptling einer vorlauten Litteraturpartei — zumal, da er seine geistigen Wurzeln doch immer noch mehr in seiner schlesischen Heimat als in der Großstadt Berlin hat. Der „Fuhrmann Henschel" von 1899 war freilich geeignet, solche Hoffnungen wieder herabzustimmen: da ist wieder ganz der frühere enge Hauptmann, nur daß er innerhalb dieser Enge die naturalistische Kunst noch feiner ausgebildet hat und von der bloßen Zustandsschilderung jetzt doch mehr nach dramatischer Handlung und Charakterentwickelung strebt; aber sonst ist's wieder die alte traurige Geschichte: kein Horizont und keine Tiefe, nichts tragisch Wirkendes, sondern nur der niederdrückende Eindruck der sattsam bekannten Beobachtung, wie thöricht und kümmerlich sich enge Menschen oft ihr Leben ruinieren — und dazu ein bißchen Rührung aus Religion und Aberglauben. Wenn der „Fuhrmann Henschel" die endgültige Rückkehr Hauptmanns in diese Niederungen bedeuten sollte, dann allerdings müßte man die Hoffnung aufgeben, daß aus ihm noch einmal mehr werde als der talentvollste Vertreter eines engen dramatischen Naturalismus.

Was aber Hauptmann künftig noch leisten möge, als „großen" Dichter hat er sich bisher so wenig erwiesen wie irgend ein anderer aus der „Moderne" — immerhin als ihre bemerkenswerteste Erscheinung, bemerkenswert aber auch insofern, als an ihm förmlich zu studieren ist, wie die Dürre und Engherzigkeit des naturalistischen Princips ein großes, freies, aus dem Ganzen des Lebens schöpfendes Kunstwerk und eine ebensolche Weltanschauung *nicht aufkommen läßt.* Wenn aber ein Hauptmann bisher *am Naturalismus* gescheitert ist, was war von den

kleineren Talenten zu erwarten, die nach seinem Rezept eine neue Poesie zu schaffen glaubten? Es hat sich ja schon ein Epigonentum an ihn angeschlossen. Thatsächlich ist denn auch der Naturalismus mit dem Ende des Jahrhunderts auf der ganzen Linie im Rückzug begriffen. Was aber an seine Stelle gerückt ist und immer noch im Geiste der Moderne das Heil sucht, ob es sich nun als Symbolismus oder Aestheticismus oder welchen Ismus immer oder als allerneueste Romantik ausgebe, ob es dramatisch oder lyrisch experimentiere, sich trocken oder aufgeregt und verrückt gebärde: das steckt teils immer noch im Banne der Entartung und des Zerfalls, teils tastet und sucht es noch so unsicher herum, daß man erst abwarten muß, was etwa noch daraus wird. Und zum größten Teil leidet es eben auch noch an der Beschränktheit bloßer Litteratenpoesie, die dem wirklichen Leben der Nation immer ferner rückt. Daneben macht sich allerdings etwas stärker geltend, was man neuerdings als „Heimatkunst" zu bezeichnen liebt, was nicht in der Großstadt sondern im gesunden Boden irgendwelcher deutschen Stammesheimat wurzelt; aber das ist im Grunde längst im stillen dagewesen, wenn auch von dem großstädtischen Litteratentum totgeschrieen und totgeschwiegen. Auf ihm ruht allerdings ein Stück Genesungshoffnung für unsere poetische Litteratur, und manches von dieser Art, was nicht erst geschaffen, sondern nur endlich beachtet zu werden braucht, wird wohl erst die nächste Zukunft beschäftigen, wenn „die Moderne" vollends gründlich abgewirtschaftet haben wird. — Das Gesamtbild aber, das diese „Moderne" bietet, ist keineswegs der vermeintliche *Höhepunkt der deutschen Litteratur des Jahrhunderts*

dern das Bild eines unverkennbaren Niedergangs von einer Höhe, die dagewesen war. Aus Entartungszuständen erwachsen oder in krampfhaftem Ringen mit der Entartung sich verzehrend, durch ausländische Einflüsse um die nationale Wurzelechtheit gebracht, durch großstädtisches Litteratentreiben von den lebendigen Quellen des Volkslebens abgeschnitten, durch Theorien verholzt und an der Erfolgsgier krank — hat diese modernste Litteratur zwar im einzelnen etliche Gewinne für die äußere poetische Formgebung eingeheimst und etwa noch das Auge für die Wirklichkeit geschärft, hat aber den Blick in die Tiefe und ins Ganze verloren, sich in gewaltsamen und ruhelosen Experimenten verflacht und verzettelt, die ästhetischen Begriffe und den Geschmack des Publikums aufs unheilvollste verwirrt, sogar seine Ethik mannigfach geschädigt und alles in allem so gut wie nichts hervorgebracht, was Größe beanspruchen dürfte und dauernde Wirkung verheißen würde. Die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts waren im besten Fall von einem Gärungs- und Uebergangsprozeß in der Litteratur angefüllt, der als Rückschlag gegen vorhandene Krankheitserscheinungen und Säfteverstockungen im nationalen Kulturorganismus begreiflich, zum Teil gerade aus ihnen hervorgegangen ist. Aber die Gesundung unserer Litteratur muß erst noch kommen, und die Zeichen der Wiedergenesung sind vorhanden. Nur liegen sie vorerst weniger im engeren Kreise der eigentlichen Litteratur als in neuen Lebensregungen der Nation: langsam aber sicher vollzieht sich doch eine Erstarkung des nationalen Willens, der Deutsche hält weitere Umschau in *der Welt, die jetzt neu* verteilt wird, und streckt die Hand *nach neuen Zukunftsaufgaben*, er beginnt wieder nationale

Ziele ins Auge zu fassen, wie er das in den Jahrzehnten vor 1870 gethan und nachher eine Zeit lang verlernt hat. Eine männlichere Art ist wieder im Aufgehen, die mit größerer Vertiefung in den Heimatboden ein weiteres Hinausgreifen in das große Weltleben zu verbinden beginnt, und eine andere Jugend scheint allmählich großzuwachsen, als die war, welche „die Moderne" gegründet hat. Wenn das so fortgeht, so werden wir auch über die Engbrüstigkeit und weibische Nervosität der jüngsten Litteratur hinauskommen, Gesundung und Kraft des nationalen Lebens wird der beste Boden sein auch für Gesundung und Kräftigung unserer Litteratur. Unter allen Umständen aber wird die vielbesprochene Zukunft der deutschen Poesie nicht von Theorien abhängen, von Parteien und Tagesströmungen, sondern von Dichterpersönlichkeiten, die — wenn auch getragen von einem willenskräftigen, schaffensfreudigen und ethisch gesunden Leben der Nation — Großes und Echtes schaffen können aus der selbstherrlichen Kraft ihres poetischen Genius.

Register zum zweiten Teil.

Alexis (Willibald) 65.
Anzengruber (Ludwig) 113.
Auerbach (Berthold) 65.

Bauernfeld 108.
Baumbach (Rudolf) 112.
Benedix 108.
Blumenthal 107.
Buck (Michel Richard) 72.

Christen (Ada) 125.

Dahn (Felix) 110.
Dichterbuch (Deutsches aus Schwaben) 85.
Dichterbuch (Schwäbisches) 85.
Dostojewsky 141.
Draumor 125.

Ebers (Georg) 109.
Ebner-Eschenbach (Marie v.) 148.

Fischer (J. G.) 88.
Fontane (Theodor) 66.
Freytag (Gustav) 29.
Fulda (Ludwig) 154

Gerok (Karl) 88.
Gotthelf (Jeremias) 36.
Griesebach (Ed.) 124.
Groth (Klaus) 71.

Halbe (Max) 160.
Hamerling (Robert) 96.
Hart (Heinr. u. Julius) 148.
Hauptmann (Gerhart) 160.
Hebbel (Friedrich) 10.
Heimatkunst 169.
Henkell (Karl) 153.
Holz (Arno) 153.

Ibsen 138.
Jensen (Wilhelm) 125.
Jordan (Wilhelm) 57.

Kadelburg 108.
Keller (Gottfried) 37.
Kirchbach (Wolfgang) 148.
Kriegslyrik (von 1870) 98.
Kurz (Hermann) 25.
Kurz (Isolde) 26.

L'Arronge (Ad.) 105.
Liliencron (Detlev v.) 151.
Lindau (Paul) 107.
Litteraturrevolution 130.
Lorm (Hieronymus) 124.
Lubliner (Hugo) 107.
Ludwig (Otto) 21.

Meyer (Conr. Ferd.) 50.
Moser 108.

Naturalismus 134.
Nietzsche 143.

Paulus (Eduard) 119.
Pichler (Adolf) 66.

Raabe (Wilhelm) 77.
Raimund 108.
Reuter (Fritz) 73.
Riehl (Wilhelm) 64.
Rosegger (P. K.) 118.

Scheffel (Jos. Viktor) 80.
Scherenberg (Chr. Fr.) 100.
Scherer (Wilhelm) 132.
Schlaf (Johannes) 153.
Schönthan 108.
Schopenhauer 122.
Spielhagen (Fr.) 95.
Stieler (Karl) 72.
Storm (Theodor) 67.
Strauß (Dav. Fr.) 87.
Sudermann (Herm.) 154.

Tolstoi 140.

Vischer (Friedr. Theod.) 85.
Voß (Richard) 125.

Wagner (Christian) 121.
Wagner (Richard) 126.
Weitbrecht (Richard) 74.
Wilbrandt (Adolf) 125.
Wildenbruch (Ernst v.) 148.
Wolff (Julius) 111.

Zola 135.

Ed. Mörike:

Gesammelte Schriften. 4 elegante Leinwandbände. Jeder Band brosch. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—. Bd. I: **Gedichte.** 14. Auflage. Idylle vom Bodensee. Bd. II: **Erzählungen.** 5. Auflage. Hutzelmännlein. Mozart auf der Reise nach Prag u. s. w. Bd. III/IV: **Maler Nolten.** Roman. 4. Auflage. 2 Bände.

Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. 6. Aufl. Vornehmer Leinwandband mit Rotschnitt M. 2.50.

Historie von der schönen Lau. 4° Prachtband M. 5.—. Mit 7 Umrißzeichnungen von **Moritz von Schwind.**

Prinz Emil v. Schönaich-Carolath:

Dichtungen. 5. vermehrte Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Der Freiherr. — Regulus. — Der Heiland der Tiere. Drei Novellen. In eleg. Geschenkband M. 4.—.

Tauwasser. Novelle. 2. Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Geschichten aus Moll. 2. Aufl. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Ferd. Freiligrath.

Gesammelte Dichtungen. 6. Auflage. 6 Bände. Brosch. M. 12.—, geb. M. 15.—.

Georg Herwegh.

Gedichte eines Lebendigen. 12. Auflage. Brosch. M. 3.60.—, geb. M. 4.60.—.

Karl Stauffer-Bern.

Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. Von **O. Brahm.** Nebst Selbstporträt und einem Briefe von **Gustav Freytag.** 4. Auflage. Preis M. 4.50, geb. M. 6.—.

Friedrich Rückert.

Gedichte. Auswahl. In Leinen und imit. Halbfrzbd. geb. M. 4.—.

Johann Gottfried Seume.

Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Von **Oskar Planer** und **Camillo Reißmann.** Mit einem Porträt nach dem Stiche von Schnorr von Carolsfeld. Ein *stattlicher Lexikon-Oktavband.* Broschiert M. 12.—, in Halbfranz *geb. M. 14.—.*

Verlag der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung in Leipzig.

Lessings sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe von **Lachmann-Muncker.** 3. Auflage vollständig in 21 Bänden gr. 8°, geh. je M. 4.50, einf. Halbleder M. 6.—, fein Halbleder M. 7.—.

Bis 1900 erschienen Band I — XV.

Lessings Werke.

Göschen'sche Original-Ausgaben.

Bibliothekausgabe	gr. 8°, 12 Halblederbände	M. 33.—
—„—	gr. 8°, 6 Halblederbände	„ 26.—
Wohlfeile Bibl.-Ausg.	gr. 8°, 12 bill. Liebhbde.	„ 24.—
Kabinettausgabe	8°, 6 Halblederbände	„ 15.—
—„—	8°, 6 Liebhaberbände	„ 12.—
—„—	8°, 6 feine Leinwandbände	„ 10.—
Billige 8°-Ausgabe	6 Bände in fein. Halblederbd.	„ 7.60
—„—	in eigenartig vornehmem Liebhaberband	„ 6.60
Lessings ausgewählte Werke	2 Bde. i. Prachtbd.	„ 2.80
Lessings Meisterdramen,	vornehmer Einband	„ 3.—

Köln. Zeitung: **Die schönste Ausgabe, welche von Lessing bislang besteht . .**

Nordd. Allg. Ztg.: **Eine der schönsten jetzt existierenden Klassiker-Ausgaben.**

Deutsche Rundschau: Eine Ausstattung, wie sich einer solchen bei **gleich billigem Preise keine bisherige Ausgabe rühmen kann.**